ИСКУССТВО КИНО

ПРЕМЬЕРА НА СТС!

Бедная Настя

РУССКИЙ СЕРИАЛ
20:00
СТС

SONY PICTURES TELEVISION INTERNATIONAL

❑**РУССКИЕ СУВЕНИРЫ: ЭКРАННЫЙ БОЕКОМПЛЕКТ СОВЕТСКОГО АНТИАМЕРИКАНИЗМА** ТУТ ТЕБЕ И РАЗВЛЕЧЕНИЕ, И ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ, И МОБИЛИЗАЦИОННЫЙ ИМПУЛЬС: ВРАГ БЕЗЖАЛОСТЕН И КОВАРЕН *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* ❑**«КОКТЕБЕЛЬ»: ПРИНЦИПИАЛЬНОЕ АУТСАЙДЕРСТВО** СТРАНСТВИЕ СТАНОВИТСЯ ЕДИНСТВЕННЫМ ОТВЕТОМ И ВЫЗОВОМ МИРУ ОСЕДЛЫХ ЛЮДЕЙ, ПРИМИРИВШИХСЯ С ЖИЗНЬЮ *ДМИТРИЙ БЫКОВ* ❑**«ПРОГУЛКА»: ПРОСТАЯ ИСТОРИЯ** МЕЛОЧИ И НЕДОГОВОРЕННОСТИ, КРАТКИЕ ОТТОЧИЯ ФРАЗ И КАДРОВ, УЛИЧНЫХ КАРТИНОК И ЗАРИСОВОК — ОНИ-ТО И СОСТАВЛЯЮТ СМЫСЛ ФИЛЬМА *ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ* ❑**СЕКСИЗМ, ФЕМИНИЗМ И ПРОЧИЙ ГЕНДЕР** ...НО ПРИ ПЕРВЫХ ЖЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УДАЧАХ ОБНАРУЖИТСЯ СТАРОЕ, КАК МИР, НЕРАВЕНСТВО: МАЛЬЧИКАМ ПОПУТНЫЙ ВЕТЕР, А ДЕВОЧКАМ — НАОБОРОТ *НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА* ❑**НЕЗАВИСИМЫЙ** МНЕ ПРИКАЗАТЬ СЛОЖНО. МЕНЯ МОЖНО ПОПРОСИТЬ ИЛИ УБЕДИТЬ. МНЕ НЕЛЬЗЯ НАВЯЗАТЬ *ЕГОР КОНЧАЛОВСКИЙ* ❑**«КИНОТАВР»-2003: БОЛЬШЕ МЕЧТАНИЙ — БОЛЬШЕ РАЗОЧАРОВАНИЙ** ...А ВЕДЬ ДЕСЯТЬ ЛЕТ ТОМУ БЫЛА ИЛЛЮЗИЯ, ЧТО ИМЕННО СОЧИНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ СТАНЕТ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИЕЙ НОВОГО РОССИЙСКОГО КИНО *ЕЛЕНА СТИШОВА* ❑**ТРАГЕДИЯ ОЧАРОВАННОЙ ЛИЧНОСТИ** ПРООБРАЗ ПЛОТНИКОВА — ТОТ САМЫЙ СОКРОВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ПОНАЧАЛУ ПИСАЛ БОГА С МАЛЕНЬКОЙ БУКВЫ, А ПОТОМ СТАЛ ЗЕРКАЛОМ СОВЕТСКОГО БРЕДА *ПАВЕЛ ФИНН*

СОДЕРЖАНИЕ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

ЕЛЕНА СТИШОВА – НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Соловьи на 17-й улице

Антиамериканизм в советском и российском кино

РЕПЕРТУАР

23

Н.ЗАРХИ

В сторону Хвана

Москва-2003

25

Д.БЫКОВ

Коктебель офф-лайн

«Коктебель», режиссеры Борис Хлебников и Алексей Попогребский

27

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Ни поездов, ни самолетов

«Коктебель», режиссеры Борис Хлебников и Алексей Попогребский

30

ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Вдоль по Питерской

«Прогулка», режиссер Алексей Учитель

33

Н.СИРИВЛЯ

По улицам ходила...

«Прогулка», режиссер Алексей Учитель

36

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Одержимый

«Спасти зеленую планету!», режиссер Чан Чжун Хван

40

СТАС ТЫРКИН

Все будет хорошо

«Скагеррак», режиссер Сёрен Краг-Якобсен

42

АНТОН ДОЛИН

Баллада об огнетушителе

«Божественный огонь», режиссер Мигель Эрмосо

45

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Чучела чувств

«Таксидермист», режиссер Маттео Гарроне

48

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Финиш дистанции

«Марш-бросок», режиссер Николай Стамбула

«Прогулка», режиссер Алексей Учитель

КОММЕНТАРИИ

51

Н.РЯЗАНЦЕВА

Моя сексуальная контрреволюция

55

ЕВГЕНИЙ ЦЫМБАЛ

Тоска по умному

И М Е Н А

61

ЕГОР КОНЧАЛОВСКИЙ:

«Это право надо заслужить»

Беседу ведет Ирма Каплан

Р А З Б О Р Ы

69

ЕЛЕНА СТИШОВА

Кризис среднего возраста

Сочи-2003

77

О.КОВАЛОВ

Звезда над степью

Америка в зеркале советского кино

88

ВАДИМ АГАПОВ

Алиса встречает Калигари

Трэш в современном кино

О П Ы Т

97

КАРОЙ МАКК:

«Мне повезло в любви»

Беседу ведет и комментирует Александр Трошин

П У Б Л И К А Ц И И

109

От смешного до великого

Воспоминания о Леониде Гайдае

Ч Т Е Н И Е

129

ПАВЕЛ ФИНН, КОНСТАНТИН ЛОПУШАНСКИЙ

Воспоминание о Плотникове Игнате

Сценарий

156

КЛОД ЛЕЛУШ при участии Жан-Филиппа Шатрье

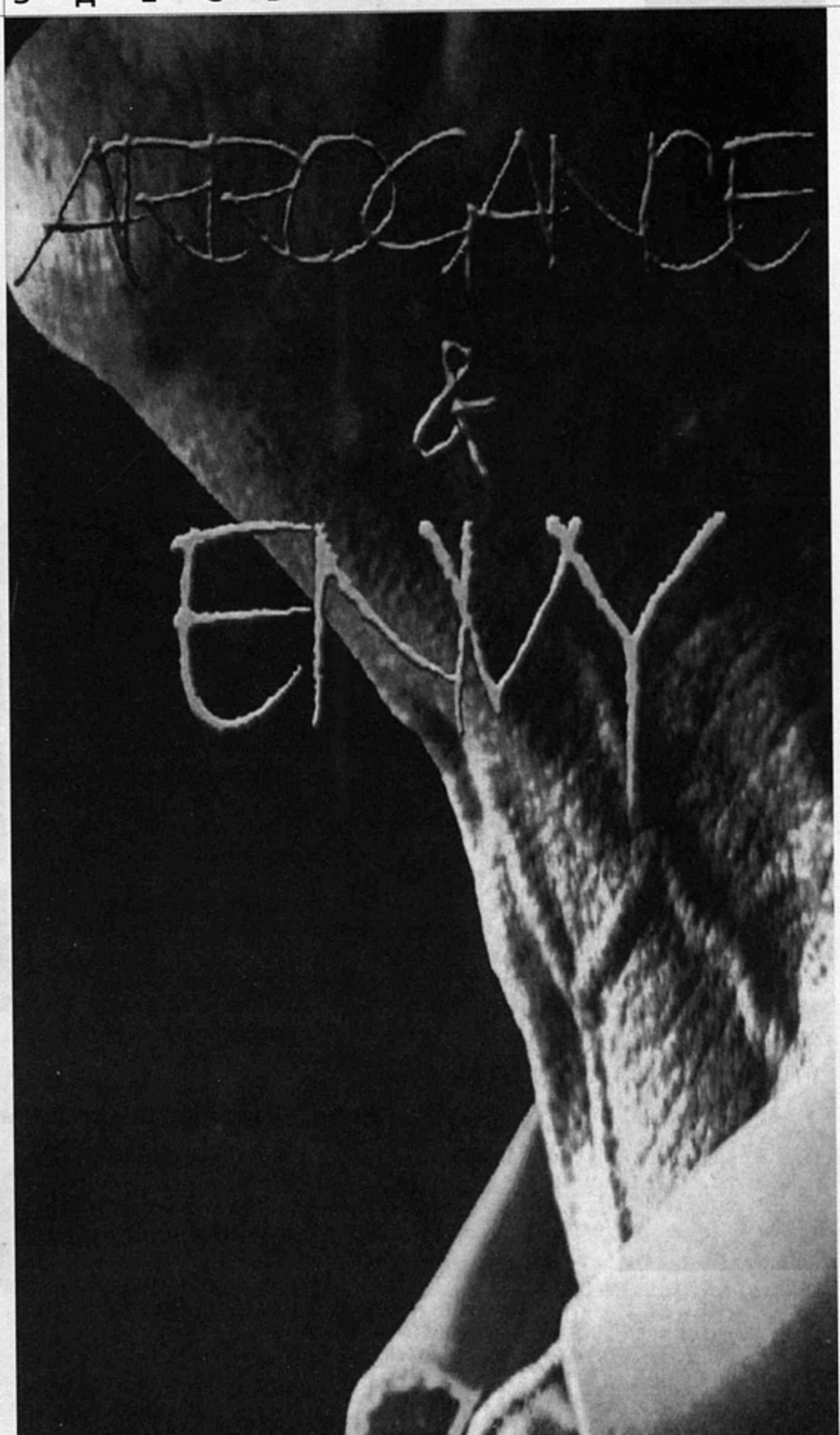
Баловень судьбы

Фрагменты книги

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Антиамериканизм — одна из самых острых интеллектуальных проблем в современном мире. Окончание «холодной войны», претензии США на роль единственной супердержавы, диктующей свою волю миру, теракты 11 сентября и последовавшие вслед за тем военные акции в Афганистане и в Ираке вызвали не только резкие изменения векторов мировой геополитики, но и вспышки антиамериканских настроений в разных регионах планеты. Это происходит и в арабских странах, и в Европе, и, конечно, в России, где, несмотря на взвешенную и прагматичную официальную политику в отношении США, всплески стихийного массового антиамериканизма повторяются с периодичностью приступов тропической лихорадки.

Проблемам нашей застарелой, имеющей долгую историю дружбы-вражды с Америкой был посвящен симпозиум «Высокомерие и зависть» («Arrogance & envy»), проходивший в мае этого года в Питсбурге под руководством профессоров Pittsburg University Владимира Падунова и Нэнси Конди. Темой симпозиума был объявлен антиамериканизм в советском и российском кино. В его названии, более близком психоанализу, чем классическим киноштудиям, была заложена интрига дискуссии, сработавшая, прежде всего, как нехрестоматийная методология подхода к фильмам.

В работе приняли участие слависты из нескольких американских университетов Дэниел Вайлд, Сет Грэхэм, Александр Прохоров, Елена Прохорова, журналист Олег Сулькин, а также российские критики Елена Стишова, Александр Шпагин и Наталья Сиривля. Фрагменты выступлений на заключительной дискуссии в публикуемом тексте отделены линейкой.

ЕЛЕНА СТИШОВА — НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Соловьи на 17-й улице

Елена Стишова. Любопытно, что никто из участников симпозиума даже не попытался отрефлексировать его название «Высокомерие и зависть», как-то его истолковать: кто кому завидует и почему. Так что эту работу придется сделать нам.

Наталья Сиривля. Как вы помните, на майках, подаренных участникам симпозиума, изображены статуя Свободы и статуя Ленина, которая должна была венчать неосуществленный Дворец Советов. Высота статуи Свободы — сорок шесть метров, Ленина — сто метров. Поэтому ясно, что высокомерие — наш удел, а зависть достается на долю американцев.

На это, конечно, можно возразить: мол, статуя Свободы существует физи-

чески, а стометровый Ленин — только в проекте, так что и высокомерие наше, так сказать, виртуальное, на уровне великого замаха, из которого... что вышло, то вышло... Но ведь и «Свободу» американцы не сами соорудили, это дар Франции Американским штатам, а завидуют ли американцы французам и как там дело с высокомерием — отдельный большой вопрос, углубляться в который не будем...

Е.Стишова. Неосуществленный проект стометрового Ленина на здании Дворца Советов — классический жест завистника, осложненный комплексом неполноценности. Это ведь прообраз знаменитого хрущевского слогана: «Догнать и перегнать Америку». Рисунок на майке графически воспроизводит модуль отношений США и СССР на протяжении многолетнего противостояния двух сверхдержав. На пропагандистском языке это еще называлось «соревнование двух систем». Мы его, соревнование, проигрывали по определению, потому что были много беднее и паритет в гонке вооружений или в космосе могли поддерживать только за счет низкого уровня жизни населения. Зато какие пиршества завистников закатывались у нас, если удавалось обогнать Америку и первыми запустить спутник или космический корабль с человеком на борту! И все, увы, напрасно — высокомерие американских соперников было не сокрушить. На наш коллективный комплекс неполноценности они отвечали столь же структурированным комплексом полноценности. Какая там зависть! Страна, где до последнего времени не всякий отдавал себе отчет, что в этом мире есть кто-то еще, кроме американцев и Америки.

Н.Сиривля. Иными словами, зависть и высокомерие — запутанный клубок эмоций, легко переходящих одна в другую. Скажем, сегодняшние россияне в массе своей относятся к американцам крайне высокомерно. Спросите любого человека на улице, он без запинки ответит, что все американцы — тупые, необразованные, что это нация троечников и самый главный троечник у них — действующий президент. Однако это не то высокомерное равнодушие, с каким россияне относятся, к примеру, к жителям Верхней Вольты. Это высокомерие зацикленное, воспаленное, подпитывающееся энергией всяческих комплексов, не в последнюю очередь, конечно же, завистью.

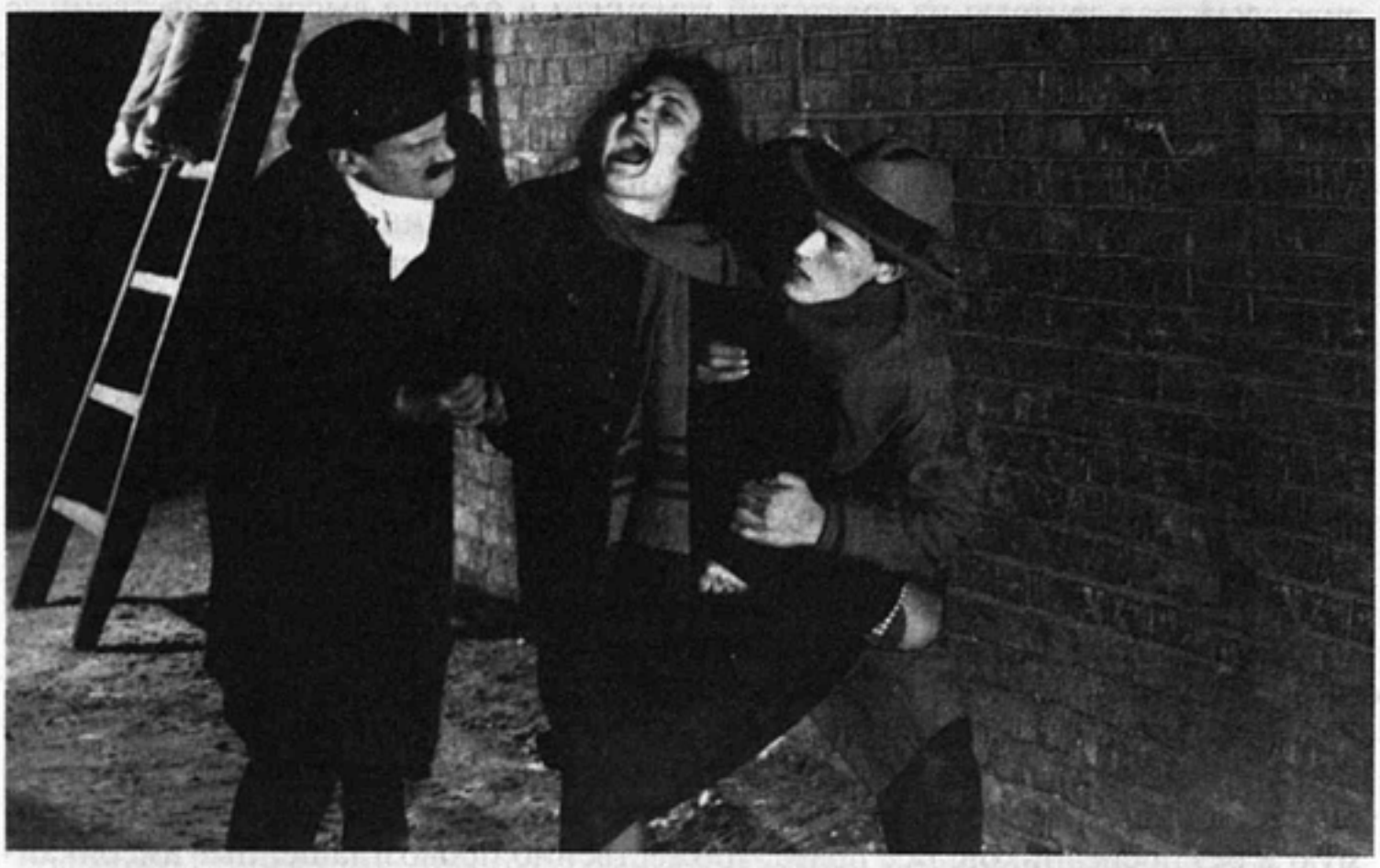
А как американцы относятся к нам? Думаю, спокойно, примерно, как мы — к Верхней Вольте. Иногда проявляют доброжелательную заинтересованность. Вот симпозиумы проводят, пытаются выяснить, за что мы их так не любим. И что это за зверь такой — «антиамериканизм»?

Е.Стишова. Насчет «любого человека с улицы» сомневаюсь. По-моему, ты преувеличиваешь накал и размах российского антиамериканизма. Народ так занят добыванием хлеба насущного, что на идеологические страсти его уже не хватает. Зато есть скинхеды и прочие «патриоты», которые, действительно, заряжены ксенофобией, и антиамериканизм — ее частный случай. Сама же проблема актуализирована сегодня самими американцами, два года назад пережившими чудовищную диверсию террористов. «Очарованные благополучием своей страны», по выражению знаменитого американца Годфри Реджио[1], они внезапно осознали, что их не любят, и не любят люто. 11 сентября 2001 года оказалось, что огромный регион, который США не принимали всерьез как достойного соперника, считает Америку империей зла. Как этот вызов отразился и отразится в дальнейшем на рядовых американцах? Пока ясно одно: в результате теракта американское общество стремительно превратилось в питательную среду для патриотических спекуляций. И они не замедлили последовать: акции устрашения в Афганистане, война в Ираке.

Шоком для Америки стала не только сама по себе атака террористов-камикадзе, но и реакция, которую это событие вызвало в мире. Помимо официальных соболезнований, во многих странах, в том числе и у нас, раздались злорадные голоса типа «так им и надо!». Причем это чувство странным образом имело религиозную подоплеку. Я сама слышала в метро, в автобусе: «Ну вот, Господь их покарал!» — то есть американцы грешили-грешили и доигрались до кары Господней. Самое поразительное, что люди говорили это абсолютно искренне, даже истово...

Такие настроения в России, да и во всем мире, побудили наших американских коллег — профессоров-славистов Нэнси Конди и Владимира Падунова — собрать международный симпозиум. Может, с точки зрения интеллектуалов,

[1] Цитируется по интервью Годфри Реджио, опубликованному в журнале «Кинофорум», 2003, № 4.



«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», режиссер Лев Кулешов

страшно далеких от народа по определению, Америка, действительно, чего-то такое себе напозволяла, что дала повод для зависти и неприязни?

По советским картинам, отобранным для симпозиума Александром Шпагиным — замечательным знатоком советского кинофонда, особенно его «второго эшелона», то есть того пласта, который больше известен киноведам, чем зрителям, — можно судить о многом: о политической ситуации в стране, об установках КПСС на момент выхода конкретного фильма, об официальной идеологической доктрине, которая непременно транслировалась кинематографом как «важнейшим из искусств»... Но только не о реальных чувствах рядового советского человека по отношению к Америке и американцам. Кроме, может быть, одного случая — картины «Одиночное плавание» (1985). На мой взгляд, этот фильм, в свое время воспринятый (критикой в том числе) как крепкий боевик, жанр, тогда остродефицитный и потому обреченный на успех, дискурсивно навязывал очень важный идеологический месседж, ни тогда, ни сегодня не замеченный. «Одиночное плавание» часто крутят по ТВ с неизменно высоким рейтингом. Однако сегодня этот популярный фильм видится мне своего рода этапным произведением, точкой перехода официозного, дежурного антиамериканизма, который мало затрагивал широкие слои населения, на больную почву национальной идеи, к тому времени — 85-му году — уже достаточно разогретую. Иными словами, я выдвигаю гипотезу двух антиамериканизмов: антиамериканизма наднационального, политического, существовавшего в рамках перманентной борьбы двух идеологий, и антиамериканизма как стихийной формы национальной ксенофобии, имеющей очень глубокие корни.

Официозный антиамериканизм был довольно строго ранжирован, там действовали свои технологии и свои идеологемы. Главная фишка была такая: мы не одобряем капиталистическое устройство мира, «акул империализма», власти США и их политику, но простой американский народ не смешиваем с гнусными политиканами, мы поддерживаем борьбу рядовых американцев за политические свободы, против апартеида etc. Потому в каждом антиамериканском фильме непременно присутствовал положительный американец, которому отводилась роль протагониста-резонера. Этот «наш человек» по возможности ненавяз-

---

Владимир Падунов. Изображение *чужого другого* — это фактически взгляд в зеркало. Мы посмотрели картины, сделанные почти за полвека, где в визуальном ряде представлен этот *другой*, и стало очевидно, что это, как ни странно, очень стабильный образ. Есть небольшие изменения в том, как изображается «хороший» американец, но чаще всего так же, как это было во времена сталинизма: наивный человек, который живет своим житейским знанием, а не книжным, навязанным пропагандой. Разрыв между рядовым американцем и государственной идеологией — это стандарт изображения американца. Он не меняется. А что меняется со сталинского периода до «Олигарха», и очень резко? Свое собственное отражение в зеркале. Мерка, по которой судят *другого чужого*.

чиво указывал зрителю на советский гуманизм и прочие высоконравственные качества строителей коммунизма.

Словом, с официозом все относительно просто. Гораздо сложнее разобраться в бытовом антиамериканизме...

Н.Сиривля. То, что вы говорите о религиозных корнях русской народной неприязни к Америке, не лишено оснований. Александр Эткинд, к примеру, считает, что различия пути России и Америки обусловлены глубинными различиями между православием и протестантизмом, то есть носят сугубо конфессиональный характер.

Исторически и географически империи очень схожи. Это словно два крыла европейской христианской цивилизации. И там, и здесь один и тот же импульс развития — распространение этой самой цивилизации на максимально широкую, неосвоенную, малопригодную для жизни «дикую» территорию. И там, и здесь преодоление немыслимых трудностей требует не просто мужества, самопожертвования, но и веры в Идею, в возможность построения Царства Божия на земле. Однако характер Идеи у нас и у них принципиально разный, что обусловлено глубокими различиями между православием и протестантизмом.

В основе российской имперской экспансии лежит унаследованная от Византии теократическая идея государства как земного, материального воплощения истинной веры. В протестантизме же человек контактирует с Богом напрямую и без посредников. Все права, торжественно провозглашенные американской Конституцией — на свободу, на счастье, на социальное равенство, — даны человеку прямо от Бога, а задача идеального государства, Царства Божия на земле, — обеспечить неукоснительное соблюдение этих прав.

Так получилось, что в XX веке эти две идеи, две матрицы развития — этатистская и персоналистская — вступили в соревнование. И мы, и американцы занимались тем, что строили на бескрайних просторах идеальное общество, где социальная мощь, помноженная на индустриальную, была нацелена на завоевание всего мирового пространства (идея Царства Божия на земле в своей экспансии никогда не ограничивается национальными рубежами). В этой гонке мы проиграли. И по мере того как иссякали наши внутренние ресурсы в этой борьбе, менялось отношение к сопернику. Мне кажется, что динамика изменений очень хорошо видна на примере фильмов, показанных на симпозиуме.

Е.Стишова. Попробуем с этой точки зрения обсудить программу, составленную Александром Шпагиным. Нужно отдать ему должное — он собрал отличную коллекцию антиамериканских картин, наглядно демонстрирующих все этапы наших внутренних «разборок» с Америкой. И хотя фильмы в художественном отношении были в массе своей один хуже другого (я назвала наш фестиваль конкурсом на лучший плохой фильм), участников симпозиума это обстоятельство не смущало. Мы всякий раз вычитывали в картинах «послание», которое подвергалось очень внимательному, порой захватывающему обсуждению. Было высказано много любопытнейших гипотез, в том числе и эстетического свойства. Например, Александр Прохоров (Университет Уильяма и Мэри в Вильямсбурге) очень точно заметил, что александровский «Русский сувенир» — предтеча «комической» Л.Гайдая, что естественно, если вспомнить, что Гайдай был учеником Г.Александрова. Но тут мы забегаем вперед. Давай начнем сначала.

Н.Сиривля. Если брать фильмы, представленные в программе симпозиума, то хронологически сюжет наших отношений с Америкой начинается картиной

Олег Сулькин. Мысль В.Падунова о том, что антиамериканизм зеркально отражает наши внутренние проблемы, верна и для постсоветского периода. «Брат-2» — это классический теперь пример поиска утраченной национальной идеи. Балабанов реструктурирует американскую жизнь, интерпретирует ее применительно к этой своей задаче.

Для России обретение национальной идеи сегодня заключается в реанимации идей почвенничества, идей Федорова, Бердяева. То есть в попытке воскресить то, что как бы уже было сдано в архив. С другой стороны, это поиск третьего пути: коммунизм уже прочно отошел в прошлое, западный образ жизни — тоже не наш путь. Балабанов в «Брате-2» показывает ущербность второго пути. То есть того пути, к которому в России призывают либералы. Это единственный фильм в нашей программе, где есть попытка заглянуть в американский социум. И судить американский образ жизни с точки зрения нового русского шовинизма, который ищет самооправдание в том, чтобы унизить, дискредитировать то, что наработано по другую сторону. «Брат-2» — своего рода манифест. Манифест новой национальной идеи.

Л.Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924). Здесь чувствуется, с одной стороны, здоровая и веселая зависть представителя молодой кинематографии к занимательной, живой и разнообразной мифологии Голливуда (сходные чувства испытывали в те времена и многие европейские кинематографисты), а с другой — не менее здоровое высокомерие человека, ощущающего себя частью передового, революционного социума, по отношению к наивным, оболваненным, ничего в нашей жизни не понимающим американцам. И психологически, и эстетически игра тут идет на равных; Кулешов, живущий в нищей России, едва оклемавшейся в 1924 году после грандиозного социального коллапса, с искренней снисходительностью относится к американскому сенатору, который прибыл к «белым медведям» и не догадывается о великом потенциале «страны чудес», в которой он очутился. В финале сенатор принимает правила игры, приходит в полный восторг и телеграфирует жене, чтобы она повесила в доме портрет Ленина.

Е.Стишова. Когда я в очередной раз смотрела «Мистера Веста» во время симпозиума, меня поразила дерзость, с которой Кулешов две трети фильма демонстрирует кошмары и ужасы послереволюционной действительности. Он слишком долго прячет в рукаве те козыри, которыми в итоге побивает страх и недоверие наивного американца к Советам и переводит его в стан наших союзников. Зритель, который не догадывается, куда клонит режиссер (а я в данном случае с этим зрителем совпадала), думает: ну, ничего себе антисоветчина! И такое было возможно!

Молодая Республика Советов предстает в фильме как страна бандитской диктатуры (что было правдой, как оказалось впоследствии). Возможно, в откровенно негативном портретировании тогдашней России проецировались подсознательные ощущения самого Кулешова, чей революционный выбор, скорее всего, не был прост и однозначен. Но в любом случае, здесь на дух нет верноподданнического советского высокомерия — оно еще не сформировалось. Бессмертные строчки «у советских собственная гордость: на буржуев смотрим свысока» озарили поэта много позже.

В фильме 1924 года, где доверчивому Весту морочит голову банда мошенников, как бы искаженная картина реальности, которую они преподносят герою, опасно, как две капли воды, напоминает саму реальность. А в «Русском сувенире», снятом в 1960 году, где реанимируется тот же сюжет «приключений» наивных, оболваненных американцев в «стране чудес», доверчивые советские люди открывают зомбированным пропагандой заокеанским путешественникам все двери и, конечно, всю душу. А на экране такая упоительная, такая циничная туфта!

Н.Сиривля. Нескрываемая привязанность к американскому кино при явно пародийной интонации, вольная игра с идеологией, которую принимаешь при этом всей душой, молодость, жажда творчества, свобода — все это родовые черты «Мистера Веста», которые потом в наших антиамериканских картинах напрочь были утрачены. Никогда больше мы не способны были отнестись к Америке так любовно, так свободно, так весело и играючи, как это сделал Кулешов в 1924 году.

Потом все решительно изменилось. После «великого перелома», когда российский государственный молох начал вновь активно и целенаправленно пожирать своих подданных, реальная Америка, включая и американское кино, стала опасна. Ее, реальную, заслонил от нас «железный занавес», который был склепан столь крепко и столь надежно, что мы в какой-то момент вообще утратили представление, как эта самая Америка выглядит «в натуре». Если она и возникала на наших экранах, то как абсолютно вымышленная, выстроенная в павильоне картонная страна, где, как в фильме «Серебристая пыль» (1953) ученые-монстры — прямые наследники фашистов — ставили опыты над живыми людьми, невзирая на слабые протесты демократической общественности — честных пролетариев и негров в клетчатых рубашках. В общем, Америка была скорее пространством научной фантастики...

Е.Стишова. Почему «научной»? Это пространство идеологического фэнтези. К примеру, «Прощай, Америка!» А.Довженко. Как обозначить жанр этого опуса, загадочно несостоявшегося? Фильм, сохранившийся во фрагментах[2], тянет на антиутопию. Это больная вещь, у нее больная аура.

---

[2] Фильм «Прощай, Америка!» был прекращен производством без всяких объяснений, устным приказом самого Сталина. Несколько лет назад материал фильма, хранящийся в Госфильмофонде, был смонтирован, прокомментирован киноведом Р.Юреневым и представлен международной кинообщественности на МКФ в Берлине. Подробно см. в «Искусстве кино», 1996, № 9.

«Прощай Америка!», режиссер Александр Довженко

«Прощай, Америка!» поставлена по документальной повести американки, сотрудницы американского посольства в Москве, попросившей политического убежища в Советском Союзе. Но трудно вообразить что-нибудь более ходульное, картонное и лживое, чем этот фильм на документальном материале. «Прощай, Америка!» — крикливое, натужно пафосное и абсолютно мертвое зрелище. Однако именно мертвечина фильма, где известные театральные актеры разыгрывают очень плохой, прямо-таки самодеятельный театр, отражала реальность, в которой он снимался. Даже по моим детским впечатлениям то время (1948—1953) было едва ли не самой страшной пятилеткой за всю советскую историю. Начало «холодной войны», совпавшее — не случайно, разумеется, — с антисемитской кампанией (под кодовым названием «борьба с безродными космополитами»), расстрел Еврейского антифашистского комитета, убийство Михоэлса. Страна, победившая фашизм, буквально через пару лет после великой победы изолировалась от мира за «железным занавесом». Снова пошли аресты, как в 37-м. Словом, такой густоты мрака и безнадежности в стране, уже в полной мере познавшей инквизицию и прочие ужасы средневековья, еще не было.

Полублатная камарилья, представленная на экране как посольство США в Москве, похоже, списана с образцов, хорошо известных автору. Примерно так, доходя до карикатуры, советское кино определенного периода изображало фашистских гадов в их логове, но публике ничуть не мешало отсутствие психологизма в лентах, сделанных в жанре ритуального поругания врага. У Довженко явный перебор по части ненависти — все-таки немца как врага народ, как говорится, знал в лицо, американцы же, вчерашние союзники, оставались, да так и остались врагом виртуальным. И сама Америка парила долгие годы в виртуальной реальности, потом стала грезой, потом желанной и недосягаемой утопией, о чем в 80-е годы спел нам Вячеслав Бутусов в своем знаменитом шлягере: «Прощай, Америка, о, где я не буду никогда...» С него и началась вестернизация родного отечества.

Н.Сиривля. Вступить в диалог со страной, «где ты не был никогда», — дело нелегкое.

Казус с «Русским сувениром», на мой взгляд, заключается в том, что Александров — сам или по указанию свыше (не подтвердившемуся впоследствии) — решил в конце 50-х, что настал момент подъема «железного занавеса» и налаживания «человеческих» контактов с заграницей. Но как это сделать? Пропаганда всегда работает от противного. Если все эти годы мы показывали советским зрителям вымышленную, картонную Америку, то что мы можем показать западным людям? Конечно, такую же вымышленную Россию. (Не реальную же, в самом деле, показывать! Она же, реальная, — военная тайна: «Болтун — наход-

«Прощай Америка!», режиссер Александр Довженко

ка для шпиона».) Я убеждена, что «Русский сувенир» — это именно и есть русский сувенир, этакая матрешка с балалайкой для заграничного потребителя.

Александров, который, в отличие от большинства советских режиссеров, в Америке бывал, тамошнее кино смотрел и газеты читал, собрал вечные расхожие штампы антисоветской пропаганды и торжественно их опроверг. Вот думают, что Россия — это Сибирь, бескрайние болота, медведи, тюрьмы, цыгане, бородатые мужики в телогрейках и никакой цивилизации. Пожалуйста, вам: в Сибири, прямо из болот, запускают ракеты (кадр, достойный Мельеса!), в тюрьмы водят на экскурсии иностранных туристов, телогрейки только что не от Кардена, а на стене у бородатого мужика — портрет сына-дипломата в смокинге и т.д. Если прибавить сюда демонстрацию грандиозной техники, подъем железного занавеса на строящейся плотине (главный символический гэг картины), города, выстроенные по линейке, панораму Москвы со сталинскими высотками, сильно напоминающими аналогичные сооружения в США, интуристовскую роскошь гостиниц, то Россия в фильме получается вылитая Америка, только лучше: там, где у них казино с девочками, у нас — пансионаты для трудящихся и всесоюзные здравницы. Апофеоз всей этой неправды — главная героиня, прекрасная женщина неопределенного статуса (в финале она загадочно сообщает, что «зажигает кремлевские звезды») в исполнении Любови Орловой.

Не знаю, как эту агитку восприняли бы на Западе, если бы паче чаяния она попала в заграничный прокат, у нас же «Русский сувенир» явно пролетел мимо цели. Советский зритель, не имеющий представления не только о том, как живут заокеанские люди, но и что они о нас думают, смотрел на это кино с изум-

---

Александр Шпагин. «Брат-2» появился не на выжженном поле кризиса национальной идеи, напротив, он ознаменовал выход из этого кризиса. Возвращение в лоно национальной идеи и обретение национального самосознания началось с фильма «Особенности национальной охоты» А.Рогожкина. Но первый фильм, который вызвал подъем национального духа, — это «Окно в Париж» Ю.Мамина. Мамин издевался над русским человеком на рандеву с Западом, равно как и над западными людьми на рандеву с совком.

В чем духоподъемность «Особенностей национальной охоты»? Точно так же, как «Окно в Париж», эта картина воспринималась как веселое издевательство над самими собой. При этом зрители испытывали невероятную гордость при самоуничижении. Иными словами, мы обретали свою идентификацию в парадоксе — сквозь самоиронию и самоосмеяние. Поэтому так важна в «Брате-2» фигура отморозка в исполнении Виктора Сухорукова. В реакции зрителя на него снова возникает тот же эффект парадоксальной самоидентификации и самоосмеяния.

«Нейтральные воды», режиссер Владимир Беренштейн

лением. Тем более что и время уже было для такого «картона» неподходящее. Наступила оттепель...

Е.Стишова. Александровский антиамериканизм, в отличие от злокачественного довженковского, я назвала бы бархатным. Фильм стремится доказать, что американцы — жертвы собственной пропаганды и их, заблудших, можно только пожалеть.

Г.Александров был, конечно же, человеком лукавым и — в этой картине по крайней мере — абсолютно неискренним... Только вряд ли в нашем списке есть фильм, сделанный по «велению сердца». Разве что Довженко попытался, но его «искренность» пролежала на полке Госфильмофонда полвека.

Н.Сиривля. Интересно, что даже в оттепельном кино антиамериканская пропаганда влечет за собой некие рецидивы сталинской эстетики. Вот, скажем, «Игра без правил» (1965) Я.Лапшина по пьесе Л.Шейнина. Если бы не финал, по картинке можно было бы подумать, что фильм снят до 1956 года: павильон, театральные мизансцены, старомодная мебель, в главных ролях тяжеловесные народные артисты с мхатовскими интонациями... Да, речь о том, что были у нас отдельные карьеристы и проходимцы в органах, готовые засадить честного боe-

---

Дэниел Вайлд. Почему мы застряли на «Брате-2», а не на любом из увиденных нами фильмов? Я пытался понять, что так симптоматично в «Брате-2». После просмотра большей части картин о них не хочется говорить, такое ощущение усталости они вызывают. Что можно сказать, посмотрев, например, фильм «Человек, который брал интервью»? Эта картина утомляет, и только. Почему возникает ощущение усталости? Возможно, одна из причин в том, что в этих картинах нет триумфализма, нет катарсиса. То есть во многих фильмах программы нет финала в голливудском понимании этого слова.

В «Брате-2» триумфализм ярко выражен. «Брат-2» — это кульминация атаки на *другого*. Особенно потому, что *другой* не замечает эту атаку. Вы стучитесь в его дверь, а он даже не отдает себе отчета в том, что вы против него.

Другая причина, по которой мы возвращаемся к «Брату-2», в том, что в просмотренных нами фильмах нет ощущения внутреннего мира героев. Если же оно присутствует, то это опять-таки удел другого. Кошмары бывают у американцев. Фашисты испытывают чувство вины. У них есть чувства! У русских героев — нет. Они заявлены как личности, и поэтому у них, возможно, есть внутренний мир, но кошмары позволительно видеть лишь людям с Запада. Кошмарные видения есть только в «Нейтральных водах» — это видения тонущего героя. Именно в этих кадрах и проявляется его внутренний мир. Момент, когда дельфин будит теряющего сознание Женю, — это момент счастья. Его целует медсестра, а потом она превращается в дельфина.

Мне кажется, что «Брат-2» так симптоматичен, потому что, в отличие от других фильмов, он единственный воспринимается как эманация русской души, или «русскости». Поэтому мы и застряли на «Брате-2».

вого офицера, но на крупицу правды — здесь два пуда лжи. Американцы жадно тянутся к нашим секретам (они, конечно, тянулись, но мы тянулись к их секретам не менее активно, к примеру, украли чертежи атомной бомбы), американцы не гнушаются сотрудничеством с фашистами и допрашивают наших доблестных комсомольцев совершенно гестаповскими методами, а главное, они насильно удерживают в своей оккупационной зоне советских людей, которые всеми силами рвутся на родину.

В финале, в результате хитроумной шахматной партии, выигранной НКВД, американцы наших людей отпускают, и те, обливаясь слезами радости, бегут по шоссе, сметая шлагбаум; камера поэтически кружится, взмывает, панорамирует сверху, и эта пафосная оттепельная лирика в сочетании с абсолютной идеологической ложью (в 1965 году только наивный ребенок не знал, что этих несчастных тут же грузили в вагоны и отправляли в советские лагеря) производит впечатление куда более отталкивающее, чем все предшествующие неподвижно театральные планы. Все-таки одно дело пропаганда, упакованная в картон, а другое — то же самое, но под лирическим соусом «надежд» и «прозрений». Необходимо было в обязательном порядке перекомпостировать мозги: был враг, понятный и четкий, — фашисты; теперь на место фашистов встали американцы. Без образа врага, более или менее жестко очерченного, тоталитарное государство существовать не может, даже в самые «вегетарианские», оттепельные времена.

Е.Стишова. Не надо слишком долго копать, чтобы обнаружить за каждым из фильмов такого рода определенные политические реалии. Скажем, «Нейтральные воды» В.Беренштейна, которые вышли в том же 1969 году, что и фильм С.Ростоцкого «Доживем до понедельника», который считается классикой 60-х. Уже кончилась оттепель, уже оккупирована вольнодумная Чехословакия, мы ввергаемся в застой, и «Доживем до понедельника» смотрится чуть ли не диссидентским выпадом. «Нейтральные воды» микшируют незапланированно «левый» эффект картины Ростоцкого. И хотя фильм Беренштейна не самая густопопсовая картина[3] из тех, что мы смотрели, но она была явным указанием на то, что «холодная война» вновь набирает силу.

Антиамериканизм тут элегантно упакован. Моряка смывает за борт в тот момент, когда он идет к командиру с секретной папкой в руках. Наш человек, оказавшись в морской пучине с пакетом, принимает решение держаться на воде, пока его не заметят свои, или пойти ко дну вместе с папкой в том случае, если его обнаружат американцы. Американцы все-таки его засекают и, уже потерявшего сознание, берут на борт спасательной шлюпки.

Н.Сиривля. Но, уже спасенный, он все равно ныряет под воду... Герой готов умереть, но только ни в коем случае не даться в руки врагу.

Е.Стишова. Эту коллизию надо интерпретировать как пример массового героизма в советском обществе. В ретроспекции — в эпизоде призывной комиссии парень просит отсрочку для учебы, он не хочет служить. Но когда страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой. Однако и американцы здесь тоже не зверье. Они же спасают советского моряка.

Н.Сиривля. Они враги, но пока находящиеся в состоянии нейтральности. Однако расслабляться нельзя, и попасть в руки врага с секретным документом — самое страшное. Тут на поверхности атмосфера вежливая и почти миролюбивая, а копнешь чуть глубже — все то же неизбывное самоощущение «осажденной крепости».

Е.Стишова. В антиамериканских фильмах проигрывался весь боекомплект советского патриотизма — любовь к советской родине, пропаганда советского образа жизни, «идеологическая выдержанность» (была такая формулировка в характеристиках для выезда за рубеж). В конце концов, они были адресованы отечественным зрителям. Как работали подобные фильмы, как они воздействовали на публику? Статистика тут мало что объясняет. «Нейтральные воды» зрители смотрели, но почему? Может, потому, что это фактурное кино про корабли и красивых мужиков (молодой К.Лавров, Г.Карнович-Валуа) в морской форме? Мне кажется, что подобные фильмы, будучи галочкой в темплане, бытовой антиамериканизм вряд ли возбуждали.

Н.Сиривля. Любопытно, что в 60—80-е годы антиамериканизм в нашем кино от-

[3] Постановщик фильма В.Беренштейн в начале перестройки обращался в Конфликтную комиссию СК СССР с жалобой на дискриминацию «Нейтральных вод» в прокате.

«Одиночное плавание», режиссер Михаил Туманишвили

четливо приобретает некую военно-морскую окраску. «Нейтральные воды», «Случай в квадрате 36—80» М.Туманишвили и затем его же «Одиночное плавание»... Во-первых, это красиво: морские подвиги и приключения всегда пользуются успехом. А во-вторых, военное противостояние на море — едва ли не единственная сфера, где у нас с американцами существовал некоторый паритет, где мы выступали на равных. У них корабли — у нас корабли, у них радары — у нас радары, у них ракеты — у нас ракеты... Есть все основания, чтобы затеять на экране небольшую войнушку, где наши, понятное дело, победят. Тут тебе и развлечение, и патриотическое воспитание, и мобилизационный импульс: мол, вы спокойно живете, работаете, дышите воздухом, а мир между тем висит на волоске, враг безжалостен и коварен и только и мечтает, как бы затеять третью мировую войну...

Е.Стишова. Чем дальше, тем чаще и охотнее постановщики пропагандистских лент используют жанр. Уже всем понятно: необходимо использовать манки, чтобы подобного рода продукция была хоть как-то востребована. И чтобы режиссеры брались снимать идеологическую «заказуху». Это в 50-е можно было поплатиться свободой, а то и жизнью за отказ от постановки. А в 80-е находились художники, дорожащие своей репутацией. В этом моральном климате экранный антиамериканизм мутирует, и весьма странным образом.

В 1974 году вышел фильм «Молчание доктора Ивенса» — драма с элементами фантастики. Режиссура известного кинодраматурга Будимира Метальникова, в главной роли — Сергей Бондарчук, международная звезда, оскаровский лауреат. От первого просмотра — тридцатилетней давности — остались впечатление претенциозной скуки и удивление: зачем Бондарчуку понадобилось сниматься в плохом фильме, почему «деревенщик» Метальников вдруг резко сменил тему? Что навеяло ему этот примитивный политический сюжет с фантасти-

---

Сет Грэхэм. Дэниел Вайлд указал на отсутствие катарсиса в российских антиамериканских фильмах. Может быть, тут дело в том, что стремление к триумфу — слишком американская черта? Или же столь значимое отсутствие отражает царившую в эпоху застоя в СССР атмосферу цинизма? Возможно, кинематографисты даже и не пытались создать потенциал для катарсиса в этих картинах? Ведь в американских антисоветских лентах катарсис очень важен. Например, в «Рэмбо» и подобных картинах. В последние годы «холодной войны» в коллективном бессознательном было такое напряжение: ведь война без боевых действий шла уже сорок лет!

Два слова о «Брате-2». Не зря в фильме есть отсылка к «Чапаеву». Может быть, это возвращение к такому культурному герою, как Чапаев, который не подчинен ни штабу, ни государству? Данила Багров — это спонтанная сила, спонтанный защитник.

«Одиночное плавание», режиссер Михаил Туманишвили

ческими обертонами? Ведь уже был «Солярис», и его отголоски явно чувствуются в сценах с инопланетянами. Антиамериканизм не зацеплял абсолютно. Сейчас я поняла, почему. В ролях цэрэушников в штатском, преследующих профессора Ивенса, пронюхавших его контакты с гуманоидами, снимались литовские и латышские актеры — «знакомые все лица». Визуальная стратегия фильма будто нарочно опровергала даже общелитературные представления об Америке как о стране небоскребов и высоких технологий. Это даже не «одноэтажная Америка», а безликое захолустье, снятое, скорее всего, где-нибудь в Прибалтике или в ГДР. Но главное все же в другом. В том, что ситуацию с американским ученым, которого ведут спецслужбы, подозревая его в тайных связях с Советами, автор наверняка моделировал, опираясь на свои знания о деятельности родных «органов», под чьим неусыпным контролем жила вся советская наука. А Бондарчук с его благородными сединами вовсе не строил из себя американца. То есть вот она, технология переноса.

Ну а снял этот фильм Метальников, я думаю, не от хорошей жизни — после цензурных мытарств с картиной «Дом и хозяин», которой грозила полка, ему пришлось пойти на переделки и даже на замену названия — в оригинале сценарий назывался «Дом без хозяина». Чтобы и дальше получать постановки, автору крамольного фильма нужно было доказать свою лояльность.

Н.Сиривля. «Молчание доктора Ивенса» — кино «интеллигентское» и по фактурам, кстати, вполне буржуазное. Вспомните хотя бы квартиру Ивенса с африканскими масками, баром и невероятным обилием комнат. Для массового зрителя предпочтительнее было снимать картины, где образ врага рисовался без лишних подробностей вражеского буржуазного быта. Ведь соревнование в области, так сказать, «легкой промышленности» мы к тому времени уже проиграли, и всякие западные шмотки, напитки, автомобили и прочее вызывали у населения нездоровый ажиотаж. С демонстрацией предметов заграничного потребления на экране нужно было быть крайне осторожным. И военно-морские коллизии в этом смысле изображать было как-то спокойнее...

Е.Стишова. Вернемся к моему любимому «Одиночному плаванию». Там есть одна «реалистическая» деталь, которую я отнесла бы к разряду пропагандистских шедевров. Главный герой, которого играл очень тогда популярный М.Ножкин, исполнитель патриотических песен собственного сочинения, в разговоре по душам с подчиненным жалуется, что устал от заграницы, ждет не дождется отпуска. Давно, мол, обещал отцу крышу перекрыть, да все никак не получается. И вообще тоска. В этой гребаной Америке, тяжко вздыхает герой, нет соловьев, не прижились. Помощник просто в отпаде: ну и ну, что за страна та-

«Олигарх», режиссер Павел Лунгин

кая — соловьев нет. Такого рода невинные детали действуют наотмашь. Образ страны, где не гнездятся соловьи, где не пекут черный хлеб, не ходят по грибы и не квасят на зиму капусту, формирует и поддерживает ксенофобские настроения много эффективнее, чем прямая пропаганда.

Реплику про отсутствие соловьев на американском континенте мы на симпозиуме оценили по достоинству. Зато у меня был настоящий культурный шок, когда мы приехали в Нью-Йорк и заселились в дешевый отель на 17-й стрит, где с порога пахло пороком, а вид из окна напоминал планы из фильма «Вестсайдская история». На рассвете меня разбудили соловьи. Ведь было начало мая, самое соловьиное время. Американцы, кстати, тоже полны патриотической спеси, здесь мы, похоже, квиты.

Но это еще не все. Вспомни финал «Одиночного плавания». Дружбаны погибшего героя, морские волки, молчаливые и скорбные, приезжают во владимирскую деревню, чтобы поправить крышу осиротевшему старику отцу. Деревня — косая-кривая, избы сеном крыты. Просто как у Блока: «Мне избы серые твои... как слезы первые любви». И соловьи, разумеется, поют. И нашему душевному миру открыто нечто возвышенное, что недоступно американцам и всяким прочим инородцам.

Н.Сиривля. И потом все это превращается в стишок Данилы Багрова: «Речка. Небо голубое. Это все мое, родное...»

Е.Стишова. «...это родина моя. Всех люблю на свете я!» Но если «Брат-2» вырос на реальной почве национального унижения и реваншизма, который уже назрел в обществе, то во времена «Одиночного плавания» еще нет особых резонов для массовой вспышки русского национализма. Он идет прямо из сердца героя, которому Америка поперек горла вовсе не из-за того, что наша идеология справедливей ихней. Просто мы — русские, по самому этому факту мы — лучше. Мне кажется, основная опасность и неукротимость любого национализма — в его иррационализме. Влиять на это практически невозможно. Кстати, никто из режиссеров, которые прежде делали заказные антиамериканские фильмы, не додумался сыграть на струне шовинизма.

Н.Сиривля. Ну, во-первых, сама по себе идея «русскости» в Советском Союзе особо не приветствовалась. И национальная идея вылезла на поверхность именно в середине 80-х годов, когда ослаб идеологический контроль: общество «Память» и т.д. А во-вторых, это, действительно, новая стадия конфликта.

К 1985 году мы уже проиграли великую гонку, и, за неимением реальных исторических достижений (исключая разве что корабли, которые до сих пор худобедно плавают), нам пришлось выложить свой последний козырь — саму Идею, определяющую жизнь нации, то есть некий присущий только нам способ жить.

Заметьте, что в фильме «Одиночное плавание» уже присутствуют все те антиамериканские клише, которыми наша пропаганда пользуется и сегодня. В

начале картины компания миллионеров — воротил американского ВПК — собирается на кочковатом поле для гольфа, и происходит разговор о том, что если президент договорится с русскими о разрядке, военная промышленность США понесет непоправимые убытки. Речь идет о миллиардах и миллиардах долларов. Поэтому нужно срочно устроить провокацию — подбить пассажирский лайнер неподалеку от квадрата, где русские проводят учения, дабы, свалив все на них, сорвать процесс разоружения. В общем, ради своих миллиардов люди готовы затеять небольшую войну. То есть понятно, что третьей мировой они не хотели (ситуация в фильме немножко вышла из-под контроля), но рискнуть поставить на карту жизни тысяч — а может, и сотен тысяч — людей они готовы, не задумываясь. И только доблесть наших моряков...

Что мы читали весной 2003 года во всех наших газетах? Войну в Ираке затеял американский ВПК. Ради своих доходов, ради новых заказов, ради демонстрации мощи они готовы превратить любую неправильно ведущую себя страну в полигон для испытаний. Американцы помешаны на деньгах, они все такие корыстные, а мы такие душевные, что, наплевав на собственные политические интересы, грудью защитим Саддама Хусейна!

Как мы видим, та же самая схема до сих пор работает, и очень активно. Иногда слишком активно, как в истории с Ираком, когда средства массовой информации чуть ли не трубили: «Руки прочь от Саддама Хусейна!» — так, будто бы он наш лучший друг и товарищ. Видимо, подсознание сработало, подкожное ощущение, что Саддам, что называется, — «социально близкий». До абсурда дошло: наши устроили демонстрацию протеста перед посольством США в тот момент, когда люди в Багдаде с цветами встречали американские танки. Тут уж пришлось отмашку давать на самом верху.

Ирак — полутоталитарное государство с нефтяными приисками, культом вождя и имперскими замашками — две недели пытался противостоять американской агрессии. Мы болели за него всей страной. И дело не только в том, что советская сверхдержава, на алтарь которой были принесены миллионы жизней и неисчислимые страдания ее же собственных граждан, лопнула, как мыльный пузырь, так что, глядя на Америку, продолжающую диктовать свою волю миру, мы

Александр Прохоров. Антиамериканское кино всегда касается российских проблем, это зеркальное отражение нашего мира. Оно затрагивает те проблемы, которые в конкретный момент истории актуальны для российской (или советской) культурной политики. Противопоставление, о котором говорил профессор Падунов, между житейским опытом простых людей и государственной идеологией, книжным знанием характерно также и для взаимоотношений российской западнической интеллигенции и простого народа. Существует пропасть, которую российская интеллигенция пытается преодолеть. В «Брате-2» изображение простых американцев, например Бена, с которым любой русский может быстро установить контакт, сердечные отношения, противопоставлено миллионеру Мэнису, с которым очень сложно установить контакт, так как деньги, как утверждает фильм, — это идеология.

Наша конференция посвящена шестнадцати картинам, но мы все время возвращаемся к одному и тому же фильму — к «Брату-2». Эта картина, которую некоторые критики считают расистской, стремящейся угодить низким вкусам публики, на мой взгляд, строится на технике инверсии. Вспомним «Мистера Веста» или другие фильмы программы: там в основном американцы едут в Россию. В «Брате-2» русский едет в Америку. Налицо инверсия — творческий подход к географии.

Мы говорили о «черном» мире *другого*: ночь в Америке — яркий солнечный день в России. В мире черноты, в советском образе Америки чернота парадоксально становится положительным качеством. Таким образом, любой черный — это положительный герой по определению. Поэтому советские люди так дорожили пластинками Пола Робсона, обожали Анджелу Дэвис...

А Балабанов, как сказал бы мой университетский преподаватель, — это настоящий «cold-fucker». Он выворачивает концепцию черноты наизнанку. Важно понять, что фильм — не расистский. Он иронизирует над основным тропом советского изображения Америки, когда каждый черный считался другом советских людей. Такая же инверсия в «Брате-2» имеет место и в выборе музыки к фильму. Заметьте, что в большей части антиамериканских фильмов саундтрек принадлежит *другому*: это западная музыка. А в картине Балабанова саундтрек наш: только российский и украинский рок.

Америка — это переходное пространство, так же как и Петербург, особенно в контексте русской культуры XIX века. Не случайно, что действие первой части «Брата» происходит в Петербурге — западном форпосте России. Здесь западное и русское сознание борются друг с другом. И именно поэтому один из главных злодеев в «Брате-2» — российский хоккеист, предавший свою «русскость» ради хороших бабок на Западе (упрощенная версия Лебезятникова).

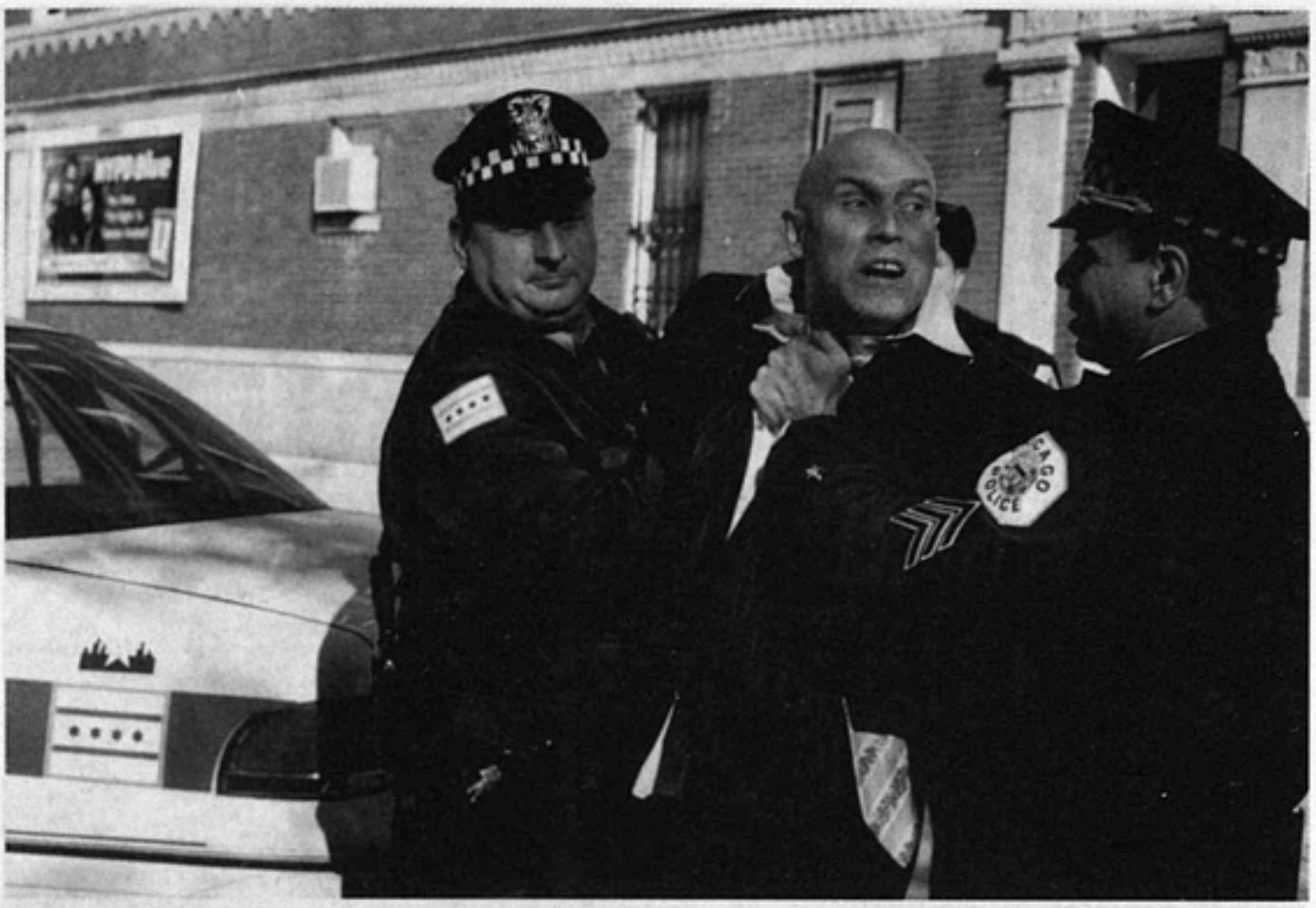
«Брат-2», режиссер Алексей Балабанов

испытываем чувство глубокой имперской фрустрации. Дело в том, что сегодня, дабы сохранить свое собственное государство и вылезти из внутренних проблем, мы должны *измениться*, то есть пересмотреть ту архетипическую идею, которая лежала и лежит в основе нашей истории. А это ох как непросто! Нам кажется, что Америка угрожает сегодня не только нашим национальным интересам, она угрожает нашему национальному «я» (то же самое, кстати, ощущают миллионы людей во всем — не только в третьем — мире). И мы защищаемся из последних сил, не отдавая себе отчета, что этот не внешний, а внутренний конфликт (конфликт двух векторов развития, один из которых традиционный, ригидный, а другой — требующий гибкости) диктуется логикой общепланетарного развития.

Е.Стишова. Твоя отповедь нашим СМИ звучит так, будто ты обижена за США, чьи благородные намерения грубо искажены. Лично меня Америка в качестве рулевого глобального масштаба не устраивает точно так же, как Советский Союз, раздавивший танками режим Дубчека. Вторжение США в Ирак, на мой взгляд, будет иметь ужасные последствия прежде всего для американского общества. И я категорически не согласна на поглощение своего культурного «я», в котором велика доля национального, даже «во имя логики общепланетарного развития».

Н.Сиривля. Я говорю не о поглощении, а о необходимости *изменений*. Это безумно сложный, творческий, я бы сказала — религиозный процесс. В России, начиная с XV века, почти все духовные силы нации уходили на строительство государства. Политика, идеология несколько раз болезненно и радикально менялись, но глубинный принцип оставался прежним: человек ничто, а государство, империя — всё. Сегодня утрата (или ослабление) имперского статуса дает нам шанс развить то, что всегда было в загоне: представление об абсолютной ценности и уникальном достоинстве каждого человеческого «я». Кстати, отцом христианского персонализма был русский философ Н.Бердяев, так что идея эта сама по себе никак не может оскорблять наши национальные чувства. Но она должна каким-то образом войти в плоть нашей цивилизации, оплодотворить ее, дать ей новый импульс развития. В противном случае все вновь вернется на доперестроечные круги своя — что мы отчасти и наблюдаем сегодня в российской экономике и политике.

Выскажу еще одну крамольную мысль. Так уж получилось, что мы очень плохо знаем действительную Америку, и весь наш пресловутый антиамериканизм напоминает в результате войну человека с собственной тенью. Когда мы обвиняли США в том, что они пренебрегают жизнями собственных граждан, в стремлении украсть наши секреты, в организации правительственных переворотов на каких-нибудь «Гранатовых островах», в претензиях на мировое господство и т.д., мы чаще всего вешали на них наши собственные грехи и проблемы. Даже сегодня самый яркий антиамериканский фильм «Брат-2» строится по этому принципу.



«Брат-2», режиссер Алексей Балабанов

Америка в нем показана как калька России. Там те же проблемы, которые есть у нас: нищета, проституция, бандиты, связанные с бандитами бизнесмены, которых можно призвать к порядку, только наставив ствол... Какая легальность, какая полиция, какой закон, какое комьюнити?! Абсолютно город Тамбов образца 1997 года, в лучшем случае — Бирюлево-товарное... Удивительно, что о своей нелюбви к Америке мы можем рассказать, лишь превратив Штаты в некое подобие России. И наш антиамериканизм — результат внутреннего конфликта, обострившегося сегодня до предела: конфликта между нашей «византийской» самостью и необходимостью вписаться в логику мировых процессов.

Е.Стишова. По мне, глобалистские и традиционалистские векторы должны сосуществовать, а не бороться, кто кого. Ненасильственное развитие этих двух тенденций в конце концов естественно найдет свое оптимальное русло. Силовые же приемы чреваты эскалацией шовинизма и национализма. Самое время вернуться к балабановскому сиквелу «Брат-2» — то есть к кульминации американского симпозиума.

Мы еще ни слова не сказали о нашем бурном романе с Америкой во второй половине 90-х. Вестернизация, тренд в сторону Запада и особенно Америки — спутники нашей молодой свободы. Сближению с Западом весьма способствовала горбачевская внешняя политика. Массовая культура тут же реагирует на массовые настроения. Появляются шлягеры типа «Американ бой, возьми меня с собой». Выходит несколько фильмов — «За день до», «Встретимся на Гаити»,—

Елена Прохорова. В России сейчас идеальная ситуация для формирования мифической национальной идеи. У нас есть свой Запад (это, безусловно, Америка) и свой Восток (безусловно, Чечня). Между этими полюсами — пространство, которое и есть Россия. Балабанов показал «наш» Запад и «наш» Восток в своих фильмах, и они стали абсолютными блокбастерами.

Балабанов занимается данным промежуточным пространством, которое он определяет исключительно посредством двух этих полюсов.

Мы анализируем параллелизм России и Америки в «Брате-2». В Америке растут офисы как знак процветания бизнеса, а в России растут жилые дома. Но интересно, что, несмотря на параллелизм образов Белкина и Мэниса, офисы-то у них разные. Мы не знаем, где живет Мэнис, но мы видим его в пентхаусе, то есть он витает едва ли не в облаках. А Белкина мы видим в роскошном старинном особняке. Еще четче этот дискурс обозначен в «Бакенбардах» Ю.Мамина, где мэрия размещается в здании старого городского собрания, в котором все сделано из золота. Так же, как в особняке Белкина. То есть Америка как была, так и есть без корней, а у России — глубокие корни. Белкина нельзя убивать — как и Данилу, он представляет новую Россию. Данила его пожалел, яйца, как пригрозил, не отстрелил. Белкин будет производить потомство, и потомство будет учиться в Николаевской гимназии. Разумеется, это реанимация русской имперской идеи.

«Олигарх», режиссер Павел Лунгин

где мотив тоски по свободе воплощен в драматическом сюжете бегства за бугор. Запад является героям в образах рая на земле — они видят себя вдали от родины-мачехи красивыми и счастливыми. Этот мотив есть и в финале фильма А.Хвана «Дюба-дюба». Поэтика подобных финалов дешифруется, на мой взгляд, как последний всхлип утопического сознания, свято верящего, что там хорошо, где нас нет. Запад и конкретно Америка становятся той самой страной обетованной, «городом золотым», где мы наконец-то обретем покой и счастье.

Перестроечная эйфория кончается фрустрацией. Параллельно с гиперинфляцией возникает ощущение жуткого вакуума и одиночества. Кто мы, откуда мы, куда идем? Мы уже не совки, не историческая общность, мы вроде бы русские, только давным-давно потеряли свою национальную идентичность. Такая прельстительная музыка начинает звучать в постперестроечном пространстве. Ее исполняют националисты, шовинисты, «памятники», скинхеды, фашисты... Пестрота политического спектра, как никогда в России. И вся эта стихия совершенно неуправляема. И вот тут, на гребне безвременья, приходит Алексей Балабанов, который снимает идеологический триллер «Брат», где есть предупреждение про «кирдык» Америке, потом «Брат-2», где обещанный «кирдык» мы наблюдаем в действии. Не стану в который раз пересказывать негативную по преимуществу позицию нашей критики по поводу «Братьев» — и так в зубах навязло. Сошлюсь на американского коллегу Джерри Маккаусленда, который на симпозиуме доказательно интерпретировал позицию Балабанова как вовсе не однозначную. Плохих русских в «Брате-2» не меньше, чем плохих американцев, и эта симметрия, по мнению Джерри Маккаусленда, концептуальна. Он публично обругал пресловутое американское privacy, которое оправдывает чер-

---

Олег Сулькин. По поводу отсутствия катарсиса или, другими словами, триумфализма. Его не могло быть, потому что у создателей многих представленных в программе фильмов не было внутренней убежденности в собственной правоте. Они выполняли заказ и чаще всего не верили в то, что делали. Они искали примеры, которые должны были доказывать их лояльность, не гнушаясь самыми невероятными мистификациями. Например, в «Одиночном плавании» есть смехотворная реплика, в которой Америку обвиняют в отсутствии соловьев. Мы выяснили вчера, что в Америке соловьи все-таки есть.

Такого рода претензии к Америке весьма распространены. В документальном фильме Александра Сокурова, где он берет трехчасовое интервью у Солженицына, великий писатель произносит нечто похожее. Он гуляет с Сокуровым по парку среди великолепных корабельных сосен и так задумчиво говорит: «А вот в Вермонте, где я жил, таких сосен нет. Все они какие-то кривые и высоко не растут»...

ствость и равнодушие к бездомному и сирому. Самокритика американского коллеги до того меня умилила, что в ответ захотелось открыть ему глаза на сакраментальную русскую душевность и распахнутость. Вовремя опомнилась. Мифологию разрушать опасно.

Усилил ли «Брат-2» ксенофобские настроения в российском обществе? Этот вопрос остается без ответа. Зато он прояснил те идеологические позиции, явные и неявные, которые на тот момент уже сложились. В политике брали верх правые. Преобладание американских боевиков в кинорепертуаре трактовалось как «вопрос национальной безопасности» (Н.Михалков).

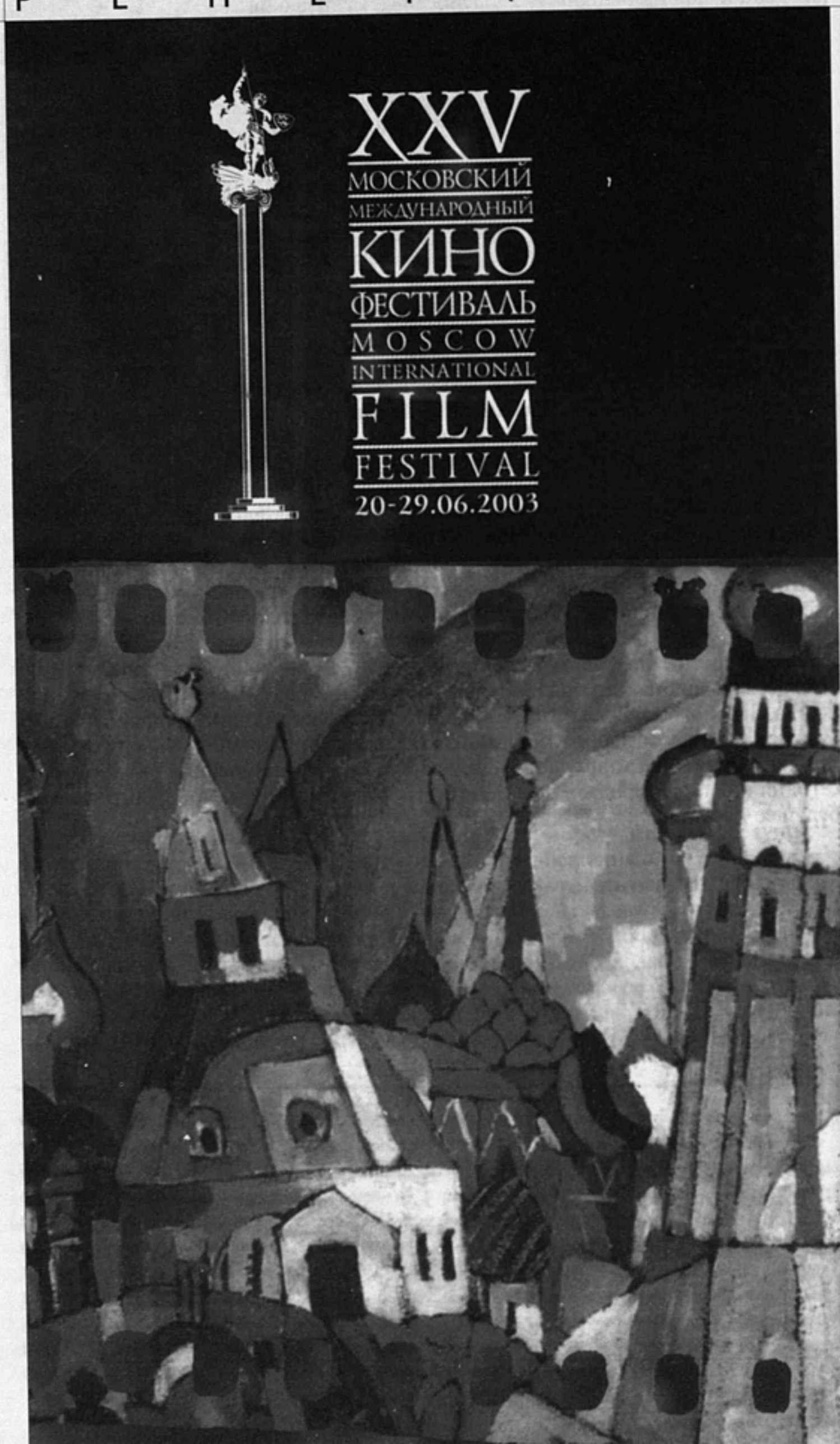
Данила Багров — герой-медиатор, он выполняет работу социального мстителя, он несет идею реванша. Мы знаем из истории, как это опасно. Но ситуация национального унижения достигла роковой черты, и Балабанов решился напомнить согражданам про то, что и у них есть свои сверхценности — любовь к родине, братство, открытость всему миру («всех люблю на свете я»). Так родился новый антиамериканизм — из глубины внутреннего мира художника.

Н.Сиривля. Мне уже приходилось писать о том, что, с энтузиазмом восприняв «вершки», то есть материальные плоды западной цивилизации, мы болезненно споткнулись об ее «корешки» [4]. Все основные принципы либеральной демократии на российской почве оказались искажены. Индивидуальная свобода вылилась в уголовный беспредел, представительская демократия — в пародию на самое себя, капитализм обрел совершенно дикие, феодальные формы... Одни трактуют это как болезнь роста, другие — как национальную катастрофу. Но в любом случае это наша *внутренняя* проблема.

В этой связи не кажется странным то, что в программу симпозиума попал «Олигарх» П.Лунгина, где про Америку не говорится ни слова, а если и есть на экране какая заграница, то Франция. И все-таки фильм важен в разговоре о российском антиамериканизме, поскольку это единственная картина, где конфликт двух моделей социального поведения и развития — российской и американской, точнее, российской и западной — последовательно и сознательно переносится внутрь страны, на родную почву. С одной стороны — Маковский, бандит, конечно, но бандит, действующий на основе либеральных ценностей: есть бизнес, есть его интересы, человек за них борется, и оно на благо всем. Это очень распространенный миф, лежащий в основе идеологии американского либерализма. С другой стороны — антагонист Корецкий, который, как пес, служит государству: мол, не позволю разворовать страну чертовым полукровкам. При всех очевидных упрощениях и даже фальши этого фильма (реальность, как всегда, намного сложнее), здесь впервые психологический конфликт между Россией и Западом сформулирован как конфликт внутрисоциальный и внутриполитический. Два мифа, две идеи, два способа существования сталкиваются сегодня на наших просторах, и оттого, как разрешится этот конфликт, зависит будущее России.

[4] См.: С и р и в л я Н. Гламур крепчал. — «Искусство кино», 2001, № 8.

Р Е П Е Р Т У А Р


XXV
МОСКОВСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КИНО
ФЕСТИВАЛЬ
MOSCOW
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL
20-29.06.2003

М О С К В А - 2 0 0 3

Н.ЗАРХИ

В сторону Хвана

Московский фестиваль уходящего года очевиднее прежних подтвердил: драматургия и режиссура этого международного смотра, его главная интрига, скандалы и события, наконец, предпочтения публики и профессионалов определяются (если не исчерпываются) нашими внутренними сюжетами.

1. И во время фестиваля, и после торжественного закрытия, на котором торжественность создавало напряженное ожидание — не Кидман или Де Ниро, а Путина и Лужкова, — отечественные и иностранные журналисты (их, впрочем, было немного) едва ли не центральное место в своих обзорах отвели шумной ссоре создателя конкурсной «Прогулки» Алексея Учителя с председателем отборочной комиссии Кириллом Разлоговым. Посетовав — публично — на несоответствие художественного уровня фильма высокому фестивальному статусу, Разлогов, с точки зрения Учителя, нарушил законы корпоративной этики. Режиссер в ответ обратился к начальникам с призывом отстранить главного отборщика от занимаемой должности.

На мой взгляд, Разлогов погрешил против очевидности, приписав московскому конкурсу несвойственное ему каннско-венецианское или хотя бы берлинское величие. Необоснованно, так сказать, установил планку качества конкурсной программы на высоту, к которой, я думаю, нам бессмысленно примериваться — стоит лишь взглянуть на список участников последней Венецианской «Мостры»: фон Триер, Китано, Бертолуччи, Джармуш, Беллоккио, Цай Минлян, Дюмон, Родригес... И пусть иные из великих дали свои фильмы не в конкурс — это поветрие нам еще предстоит осмыслить, — важно другое: именно Венеции принадлежит честь их премьерного показа. Не то Москва: почти все зарубежные картины, которые вызвали интерес, уже выстрелили до этого на других площадках и благодаря нашим дистрибьюторам доступны сегодня не только московской фестивальной публике.

2. Российский акцент Московского международного в этом году усилила его зависимость от наших национальных фестивалей: известно, что некоторые заметные отечественные картины не попали в программу ММКФ, так как засветились на «Кинотавре». И это тоже стало поводом для взаимных обид и для бур-

ных дебатов. Разумеется, это сугубо неверная практика, однако столь энергичные дискуссии вокруг внутренней проблемы прежде всего обнаруживают отсутствие зарубежных возбудителей полемики и возмутителей спокойствия в фестивальной жизни.

Раньше целый научно-исследовательский институт жил заботами мирового кинематографа, и под фестивальной крышей собирались конференции и симпозиумы, посвященные его тенденциям и традициям, заслугам и заблуждениям. Теперь иначе: по преимуществу российские названия и знакомые имена — Абдрашитов, Сокуров, Михалков, Учитель, Хван и другие — энергично и затейливо склонялись на «круглых столах» и собраниях критиков, в кулуарах, на газетных и журнальных страницах.

3. Москва все-таки очень сильный город, и «русское поле» очень сильное, «Святой Георгий» хоть и вручается международным жюри — в этом году весьма авторитетным, — но не свободен от его воздействия. В конкурсе, по мнению критиков (которое я полностью разделяю), выделялись три фильма: «Скагеррак» Сёрена Краг-Якобсена, «Спасти зеленую планету!» Чан Чжун Хвана и «Сова» Канэто Синдо — явление, принадлежащее скорее не кино, а театру, что, впрочем, характерно для японской кинотрадиции. Победил, однако, среднестатистический «культурный» фильм: в Москве вообще принято трепетать перед «культурой» и «искусством» — в почете любые, самые скучные экранизации классиков, биографии классиков, если повезет — ленты классиков (давно отговоривших свои заветные слова).

4. У фестиваля, понятно, должны быть стержень, пафос, должна быть идея, определяющая его содержание, выстраивающая коллизии его повседневной жизни и вообще оправдывающая его существование. Поскольку такой идеей в Москве не может быть участие авторов, делающих сегодня погоду в мировом кино, а значит, открытие, провозглашение или проводы его лидирующих тенденций, вероятно, стоит фестивальную стратегию, не стесняясь, строить вокруг задач покорения не художественного, а этнического пространства, не эстетического потрясения, а гуманитарного просвещения. Мне уже приходилось пару фестивалей назад писать о большом потенциале национальных программ, персональных и жанровых ретроспектив и т.п. Сегодня мультикультурная насыщенность не формулируется руководством ММКФ как приоритетная цель, как концепт, а зря. Ведь по-настоящему широкая панорама мировой жизни через панораму мирового кино, не попадающего на Лазурный берег или Лидо, может стать знаком последовательного демократизма и открытости, главным манком Московского фестиваля. Интерес к российским программам, ежегодно собирающим в Доме кино аудиторию большую, чем конкурс, — в том же контексте: любопытство вызывает страна, действительность, а не искусство. И где, как не в Москве, должна быть щедро (хочется сказать — без разбору) представлена новая реальность тех, кто долго вынужден был на Москву озираться и опираться, — новые работы наших друзей из бывших советских республик и бывших братских стран? Почему мы больше не открываем Америку (Латинскую), Африку, ту часть Азии, что еще не открыта более проворными или более могучими фестивалями?

Слабость можно превратить в позицию; срежиссировав политику киносмотра, она, скорее всего, обернется силой.

5. А вообще подумалось: если все так, как есть, может, перенести парад отечественных достижений в столицу, а чужое кино показывать в качестве нагрузки к прекрасному отдыху в городе-курорте Сочи...

Коктебель офф-лайн

«Коктебель» Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского — единственная из русских картин, которую жюри нашло возможность отметить, — получил на Московском кинофестивале поощрительный приз. Мне это решение представляется справедливым, потому что надежду «Коктебель» внушает определенно, в отличие от «Прогулки» и «Петербурга», сделанных куда эффектней и профессиональней, но ничего уже не обещающих. Это маньеризм, перепев — сколько бы Никита Михалков ни уверял, что «Прогулка» внушает оптимизм. «Петербург» же вообще ничего, кроме сострадания, не внушает: талантливый и хорошо известный аниматор Ирина Евтеева — как и Сокуров — не желает довольствоваться изобразительным мастерством и хочет непременно проявить глубокомыслие. «Коктебель» на этом фоне выглядит предельно простой и очень беззащитной картиной; не то чтобы я любил простоту, но непосредственность, живая эмоция, хороший диалог способны внушить надежду.

Куда идут мужчина с мальчиком, что им делать в Коктебеле? Уже в середине картины отец раскрывает загадку, все оказывается очень просто и не слишком убедительно. Финал довольно предсказуем, ни одна разгадка не «выстреливает» — все происходит по Маяковскому: трехчасовой унылый выстрел конец несчастного убыстрил. Но не в этом дело. Какая разница, насколько убедительна мотивировка, если авторы хотели «набрать эмоцию» и вполне в этом преуспели? В «Коктебеле» нет замаха на глобальные обобщения, нет безупречно оригинального почерка, но есть, по крайней мере, нежелание следовать канонам нынешней киномоды: ни тебе ручной камеры, ни тусовочных персонажей, ни кислотных цветов. А герои — папа с сыном — вполне убедительные.

«Коктебель»

Авторы сценария и режиссеры **Б.Хлебников, А.Попогребский**
Оператор **Шандор Бекеши**
Художник **Г.Попов**
Звукооператор **Е.Потоцкая**
В главных ролях: **Г.Пускепалис, И.Черневич, В.Кучеренко**
Производство: Роман Борисевич при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры РФ
Россия
2003

Сравнение с дебютным фильмом Трюффо «400 ударов», боюсь, неизбежно: мальчик бежит к морю, детство у него трудное etc. Но разница тут принципиальная, не говоря уж о несопоставимости художества. Фильм Трюффо снят в конце 50-х и по исходному посылу романтичен, «Коктебель» же снят на излете очередной оттепели и потому антиромантичен по самой своей природе. У Трюффо мальчик прибегает к морю, у Хлебникова и Попогребского он приходит в царство пляжной попсы; мечта его была — попасть на знаменитые скалы в Планёрском, где восходящий поток уносит в небо и бумажный лист, и планер с отважным летчиком. Летчиков в окрестностях никаких нет, а лист бумаги, припасенный мальчиком для эксперимента, прозаично падает на землю. Все мы ждем, что восходящий поток унесет нас в заоблачные выси, а потока все нет и нет, как нет и того Коктебеля, который долгое время был символом красоты и свободы. Странствие кончается ничем, а финал, в котором отец и сын трогательно находят друг друга, вряд ли кого обманет.

Скорее меня радует в этой картине то, что она следует забытой и прервавшейся, казалось бы, традиции, которая в отечественном кино связана, главным образом, с именем Александра Александрова. Это странный сценарист и режиссер, сочинитель историй об умных мечтательных детях, неприкаянно странствующих по своей грустной, но довольно сказочной стране. Лучшие его сценарии — «Голубой портрет», «Деревня Утка. Сказка», «Прилетал марсианин в осеннюю ночь», «Номер «люкс» для генерала с девочкой», «Утоли моя печали» — ставились разными режиссерами (успешнее всего Г.Шумским), но все несут на себе отпечаток именно личности драматурга. Наиболее известной, но отнюдь не самой яркой его работой стали «Сто дней после детства» в постановке Сергея Соловьева. Несколько лет назад Александров, всегда мечтавший о литературной карьере, окончательно порвал с кино, от чего, кажется, проиграл не он. У него уже вышли романы о Пушкине и о Марии Башкирцевой — оба они предстают в его грустной прелестной прозе такими же неприкаянными подростками, как герои «Золотой шпаги» или «Серафима Полубеса».

Я почти убежден, что Хлебников и Попогребский смотрели ранние картины Александрова — совпадения уж очень отчетливы. Впрочем, если они бессознательно возобновили традицию, это только доказывает ее насущность. Героем Александрова всегда был аутсайдер, бродяга, изгой (что сближало его с Богдановичем, с замечательной «Бумажной луной», а отчасти и с Трумэном Капоте, в чьих новеллах только умные и книжные подростки оказывались в состоянии понять одиноких мечтателей).

В нынешнее время по-настоящему интересен (и способен вызвать искреннее сострадание) лишь герой, выпавший из реальности, не желающий или не могущий играть по ее правилам. В этом принципиальном аутсайдерстве — особость «Коктебеля». Прекрасен мальчик — от души желаю удачи исполнителю этой роли Глебу Пускепалису. В роли отца замечателен питерский актер Игорь Черневич — любо-дорого смотреть, какими скупыми средствами он сумел сделать героя обаятельным даже в слабости. У нас давным-давно не было таких экранных персонажей (разве что в сериале «Дальнобойщики»): одинокий полуспившийся дачник, брутальный шофер грузовика, тоскующая по любви медсестра... Все эти люди затерялись на российском пространстве. Образ этого осеннего, межеумочного, знобкого пространства — едва ли не самое сильное, что есть в картине. И это не социальный диагноз — вот, мол, все мы странствуем, все никак никуда не придем (что, между прочим, стало сюжетообразующим мотивом и в «Прогулке»), — а постоянное, не зависящее от эпохи самоощущение человека, не умеющего бороться за существование. Странствие (а оно обречено продолжаться — таинственная сестра отца уехала из Коктебеля в Нижневартовск) становится единственным ответом и, если угодно, вызовом миру оседлых людей, примирившихся с жизнью. Заметим, что к такому же постоянному кочевью призывает другой одиночка и аутсайдер — Эдуард Лимонов в своей «Другой России».

Конкурсные, а в особенности внеконкурсные фильмы последнего Московского МКФ показали, что именно одиночка, персонаж в каком-то смысле асоциальный, интереснее всего нынешнему кинематографу, будь он европейский, американский или азиатский. Это нормальная ситуация — кому нужен персонаж, который, задрав штаны, вечно бежит за той или иной, чаще всего омерзительной,

тенденцией? Кому интересен конформист, изо всех сил вписывающийся в контекст? Он может иногда стать объектом внимания большого художника — Бертолуччи, скажем, или Кесьлёвского, — но в массе своей режиссеры обращаются к тем, у кого не хватает сил вписаться в дивный новый мир, зато хватает сил из него выпадать. Именно поэтому персонажи «Прогулки» — как сказано в пресс-релизе, «легко и мучительно живущие в современном европейском городе», — вызывают у зрителя априорное недоверие: они очень хотят быть «он-лайн». В струе. Соответствовать модам, темам, принятым стандартам поведения — вписываться, одним словом. Этим и отличается странствие (или, если хотите, бегство) от прогулки.

Хлебников и Попогребский устремились в офф-лайн. Но не в ту демонстративную, хорошо просчитанную чернуху, которую усердно и не без удовольствия снимает, скажем, Аристакисян, а именно в мир нормальных людей, которым некуда деваться. Этим они и интересны; а все в сегодняшней России, что существует в режиме он-лайн — в режиме моды, востребованности или актуальности, — вызывает, как правило, стойкое отвращение. Если под маргинала «косит» благополучный выпендрежник — отвращение только нарастает. Когда же перед тобой люди, которых эта реальность отторгает, их сразу узнаешь по горячей волне сочувствия.

«Коктебель» хорош еще и тем, что в нем нет никакого особого смысла. Есть *состояние*, которое узнают многие. Может быть, именно это и пленило Лидию Маслову, написавшую за последние пару лет единственную положительную, почти восторженную рецензию. И критики страдать умеют.

Проблема современного российского кино, на мой взгляд, — не в прокате и даже не в отсутствии финансирования, а исключительно в адресате. Большинство отечественных режиссеров снимают либо в надежде на большие деньги (которых, по всей вероятности, сегодня в нашем кино не сделать), либо ради синефилов, которые узнают цитату или похвалят интерьеры. Все это напоминает служение какому-то неведомому и весьма жестокому божеству, чьи предпочтения непостижимы, но требует оно в конечном счете только одного: снимать как можно хуже. Хлебников и Попогребский сняли картину для себя и для таких, как они. Уже замечательно.

А профессиональный разбор этой картины, на мой взгляд, неуместен. Кроме хороших реплик и нескольких очень удачных планов, разбирать пока почти нечего. Тут дело в позиции и в интонации, которая сама по себе внушает куда большие надежды, чем все профессиональные достоинства, явленные дебютантами.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Ни поездов, ни самолетов

Отец с сыном едут из столицы в Крым к своей родственнице. Точнее, не едут, а идут на своих двоих, по бездорожью, перебиваясь в товарняках, находя приют у разных незнакомцев. Сперва — у станционного смотрителя. Потом — у одинокого пенсионера, который по пьяни обвиняет их в воровстве, стреляет и ранит отца. Затем — у молодой медсестры, помогающей раненому, вследствие чего между ними зарождается близость, а сын героя, испытывая ревность, чувствуя себя обманутым миром взрослых и больше не веря в отцовские обещания доехать-таки до Черного моря, убегает, добирается до Коктебеля — в кабине даль-

нобойщика — и находит дом своей тетки. Выясняется, что она уехала в другой город, и потому ночевать мальчику приходится под открытым небом. Но завтра отец и сын снова будут вместе.

«Коктебель» можно толковать как угодно — как притчу, роман воспитания или классический road-movie. Фильмов, которые апеллируют не столько к интеллекту, сколько к нашей культурной памяти, в мире пруд пруди. Вольно или нет, но дебют Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского им вполне соответствует.

«Коктебель»

Разнообразные трактовки и аллюзии, которым без сопротивления отдается «Коктебель», — достояние литературы. С одной стороны, за них можно держаться, до тех пор пока крепко не встанешь на ноги, а научиться ходить самостоятельно, без посторонней помощи у нашего молодого кино пока не получается. С другой — есть вероятность так и не покинуть «родной дом», и тогда наша реальность опять окажется за бортом, вместо нее придется довольствоваться папиными мифами — властными, комфортными и обезболивающими. Кстати, «Коктебель» отыгрывает именно последний вариант: юный герой бунтует против отца, но «блудным сыном» так и не становится, отец настигает его и возвращает к себе, прежде чем он решит вернуться сам. Это сюжетное обстоятельство, в котором больше обреченности, чем надежды, будто бы определяет весь строй картины. Ее нейтральную, стерильную форму: в ней можно найти много «сена», но нет ни одной «иголки». Уколы и другие приемы, способные принести боль и вывести из сладкой анестезии, тут запрещены. Здесь все — от сюжетных деталей до формальных изысков — отдано на откуп зрительской воле. Захочешь — в безымянных фигурах отца и сына разглядишь метафору чего-то вышнего-вечного, захочешь — знак маргинальности или избранности, а не захочешь — ничего не увидишь, кроме фактурных лиц на прекрасной натуре. Фильм, как пластилин, из которого можно вылепить все, что душе угодно, и с помощью которого можно просто разминать пальцы — органы зрения. Другое дело, что от этих красивых картинок глаза устают так же быстро, как и от чернухи.

«Коктебель» сплошь состоит из сослагательных наклонений. Он *может быть* и тем, и другим, и третьим, но ни тем, ни другим, ни третьим *не является*. Все в нем пребывает в потенции становления, но так ничем не становится. Его пространство — бесконечные промежутки между «тем» и «этим». Между кинематографичностью и литературностью. Между романтизмом, слишком расчетливым, и реализмом, крайне нерешительным. Между дискурсом и повествованием: долгие статичные планы, когда в кадр кто-то входит, а потом выходит, оставляя его пустым, и часто используемая субъективная камера придают путешествию героев многозначительность (не путать с метафизичностью), а не социальную и психологическую плотность. В «Коктебеле» такая оптика скорее

защищает от реальности, удаляет от ее неровной поверхности, которая только с высоты птичьего полета выглядит гладко и гармонично и лишь оттуда похожа на рисунок, сделанный мальчиком на песке. Отсутствие у героев психологического и социального веса, освобождающее их от земного притяжения, есть основное условие поэтики «Коктебеля», его вопрошающей интонации, протяжного ритма.

В странном положении оказывается и зритель фильма: пассивному созерцанию претит пафосность многих композиций, для активной рефлексии не хватает остроты конфликта, внутренней напряженности.

Мотивы, побудившие героев двинуться без денег в столь далекий, трудный и рискованный путь, остаются за рамками сюжета и даже противоречат его логике, которая больше обобщает, чем конкретизирует. Отец, Сын, Земля, Дорога — уже этих слов достаточно, чтобы пустые кадры обрели смысл. На мой взгляд, о прошлом героя — о смерти его жены, после которой он запил, потерял себя, работу, пустил все на самотек, а двухкомнатную квартиру променял на комнату в коммуналке, — лучше не знать. Данная в беглом пересказе, к тому же — почти в финале фильма, эта предыстория рождает массу вопросов, которые заставляют сомневаться в содержательности формальных приемов, в закономерности и подлинности сюжетных коллизий.

От мира, оставленного за кадром и напоминающего о себе лишь post factum, бегут не столько герои «Коктебеля», сколько его авторы. Когда персонажи, желая подзаработать, нанимаются ремонтировать крышу в доме пенсионера, выясняется, что папа мальчика — авиастроитель, интеллигент. Если он на все руки мастер, человек с умом и способностями (а по его виду никак не скажешь, что они пропиты до дна), то почему же нельзя было заработать деньги на билет до Коктебеля, а не идти туда пешком через всю страну с одиннадцатилетним пацаном? В Москве же живем. Тут тебе и поезда, и самолеты. Цены на билеты, конечно, не низкие, но в том, чтобы собрать нужную сумму, ничего невозможного нет. Даже если ты не работаешь по специальности или все еще удивляешься тому, что от памятника на горе в Коктебеле, равно как и от многих других, остался один постамент. И разве нельзя было заранее осведомиться о том, как там поживает сестра в Коктебеле, дожидается ли еще своего брата или уже отчаялась ждать, не уехала ли куда-нибудь? Почту и телеграф вроде бы еще никто не отменял.

Эта простая житейская (бытовая) логика — вне компетенции режиссеров. Но вешки реального пути на символическом странствии Отца и Сына расставлены так неловко, что она все равно профанирует дух ленты, компрометирует ее высокую художественность.

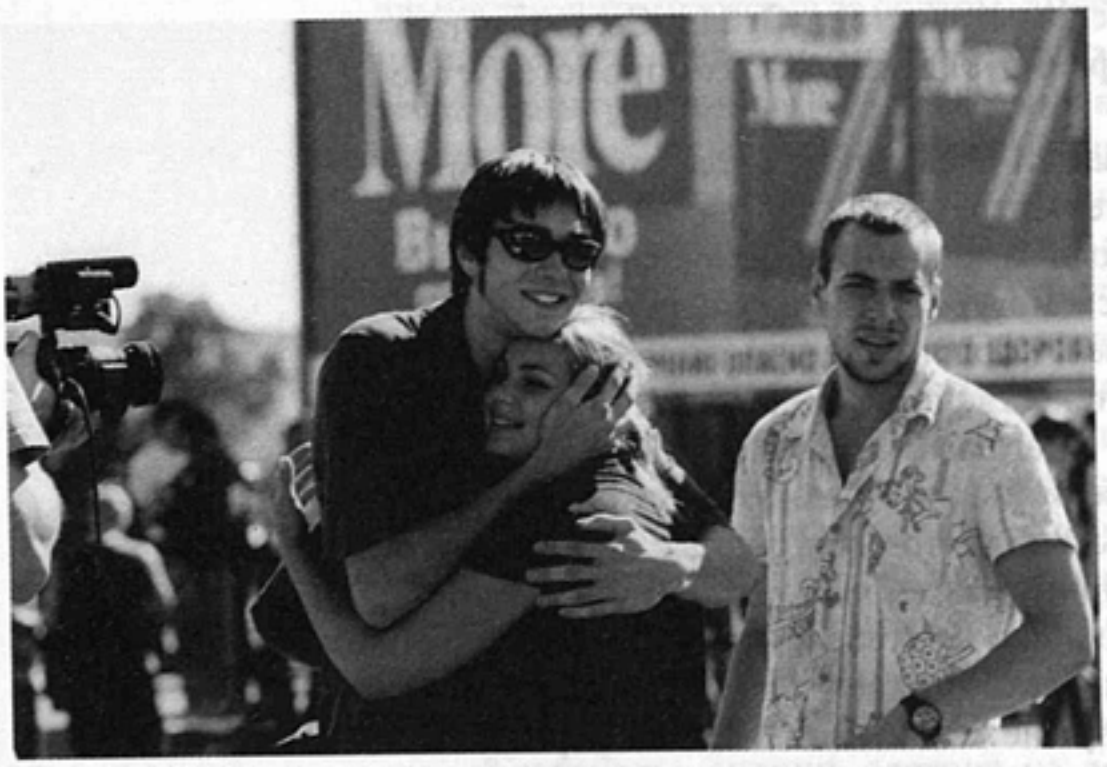
Конечно, на фоне бескрайних пейзажей леса, моря, неба, заменяющих в «Коктебеле» социально-психологические портреты, так же как нарицательные, но с большой буквы имена главных героев заменяют в словаре фильма имена собственные, вышепоставленные вопросы могут показаться мелочью.

«Коктебель» получил призы в Москве и Карловых Варах, а также радушный прием со стороны критики, не только отечественной, но и зарубежной (см., к примеру, статью Дерека Малколма в The Guardian от 14 июля 2003 года). Симптоматично, что в своих оценках «Коктебеля» наши критики и их иностранные коллеги буквально вторят друг другу. Выходит, что свои родные пенаты «мы» воспринимаем точно так же, как их воспринимают «они», для которых захолустная, необжитая территория между Москвой и Коктебелем — диковинка, почти что джунгли. Эта удивительная реальность отчуждается до момента, когда ее проблемы и коллизии окончательно станут невидимыми. Тогда она будет ласкать глаз каждому. И каждый сможет увидеть в ней то, что ему угодно, но только не ее саму — такую, какая она есть.

Метод промежутков и исключений кажется мне не менее безысходным, чем его альтернатива — попытки схватить реальность голыми руками и непременно за горло, подобно тому, как мальчик хватает птицу в финале «Коктебеля». Не отпустишь — подохнет, отпустишь — упорхнет и не вернется, оставив после себя очередное воспоминание. А если вернется, то совсем другой — и не вспомнишь, не узнаешь. Словно нет ее и никогда не было. Как волошинского Коктебеля, давным-давно переименованного в Планёрское.

ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Вдоль по Питерской



«Прогулка»
Автор сценария **Д.Смирнова**
Режиссер **А.Учитель**
Операторы **Ю.Клименко, П.Костомаров**
Музыкальная экспликация: **А.Гориболь**
В ролях: **И.Пегова, П.Баршак, Е.Цыганов, Е.Гришковец и другие**
ТПО «Рок»
Россия
2003

Несмотря на то что фильм Алексея Учителя «Прогулка» получил главный приз кинофестиваля «Окно в Европу», столичные кинокритики уже успели превратить киноленту в рваную тряпку, на которую и смотреть-то стыдно. Зритель голосует «за», заполняя кинозалы, а критика почему-то «против», предлагая публике эти самые залы освободить. Зачем столько отрицательных эмоций? Остыньте, сотоварищи по перу, присмотритесь внимательнее, ведь фильм-то на самом деле очень милый, интересный, смешной и абсолютно не располагающий к агрессии. Скорее, напротив.

Дуня Смирнова написала прекрасный сценарий: легкий, искрящийся умным юмором, парадоксальный. И даже не феминистский. Сложилось такое впечатление, что и Учителю, и Смирновой надоело бродить по великолепным «садам» и белоснежным «горным вершинам», недоступным для многих непосвященных. Они спустились на землю (слава Богу) и буквально на одном дыхании сделали хорошую картину. Небольшой фильм-анекдот, занимательный и легкий. Раньше подобные киношутки, например, советскую картину «Медведь» с Михаилом Жаровым, ценили, несмотря на стремление режима к идеологическому проблемному искусству. Теперь почему-то недолюбливают. Ну, вроде неудобно публично признаться в том, что такую чушь приятно созерцать. Созерцать надо философские «узоры» истины. А в «Прогулке» — никакой философии, так, ерунда... В центре которой — «кустодиевская» красавица Оля (дебют И.Пеговой). Девушка изящно и непринужденно «разводит» двух друзей (П.Баршак и Е.Цыганов), влюбившихся в нее с первого взгляда. А ей всего лишь приспичило доказать будущему мужу (удивительно органичен и актерски хорош в роли этого са-

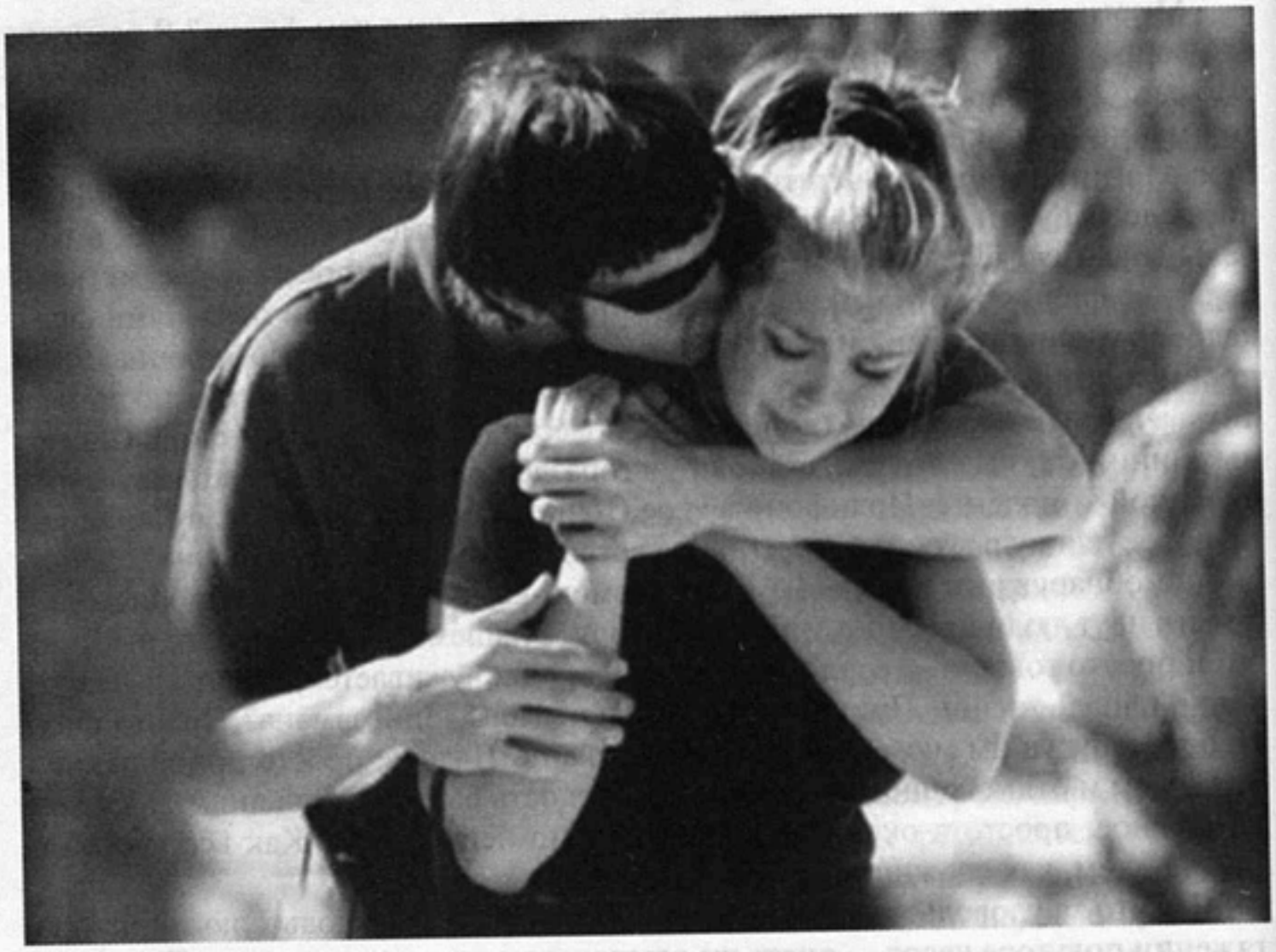
мого будущего мужа Е.Гришковец), что она сможет целый день бродить по родному Питеру пешком. Ибо, чтобы любимый повез невесту в Гималаи, куда ей почему-то приспичило, она должна убедить его, что ходить умеет без посторонней помощи. (Дело в том, что Оленька ходить не приучена — она все больше на иномарках передвигается, ну и еще, может быть, на руках у жениха по квартире разъезжает...) Вот так. И милые мальчики нужны ей как живое доказательство содеянного подвига под названием — длительная прогулка. И больше ничего! Девочка пошутила, а мальчики «повелись», влюбились и расплакались. Нет, ну что и говорить — отличная история. Финал убийственно простой и столь же убийственно неожиданный.

Многих задевает странная простота сюжета — ну о чем фильм? Я слышала эти вопросы не от одного критика. И действительно, о чем это кино? О любви. Это раз. О молодости. Это два. О том, как здорово говорить о мелочах, ибо часто именно мелочи открывают взгляду грандиозные перспективы — и в области психологии, и в области эстетики, и в области обычной бытовой жизни. Мелочи, недоговоренности, собственно, и составляют смысл (и визуальный, и вербальный, и сюжетный) картины «Прогулка». А также способствуют мягкому обаянию фильма, который воздействует на зрителя краткими отточиями фраз, кадров, уличных картинок и зарисовок. Судьбы персонажей едва прописаны — простите за сравнение, — как у Антона Чехова; их жесты и слова можно домыслить, а поступки мысленно дорисовать, довести до логического конца. Сюжетных линий, таким образом, становится гораздо больше, чем в четко структурированной киноленте. Полифоническое (точнее, мультиплексное) звучание уже не новое для культурного события качество, но всегда положительное. Действие не обнаруживает мировых катаклизмов: кажется, ничего не происходит, просто идут люди по улице, просто обедают (в нашем случае — просто пьют пиво) и просто говорят, а если присмотреться, обнаруживается, что это и есть течение нашей жизни. Припоминаете Скафтымова, Зингермана? Просто спор. Просто с будущим мужем. Просто прогулка по Питеру, просто приобщение к странным и отягчающим невыносимую легкость бытия отношениям... Как все несложное, простота оказывается мучительно непонятной. Как все просто и, вместе с тем, как сложно.

Ну что за удовольствие показывать болтовню трех молодых людей на протяжении полутора часов — опять же слышу от некоторых критиков. По-моему, просто необыкновенное удовольствие. Особенно если учесть, что актеры, разыгрывающие эту болтовню в формате «on-line», безупречно органичны. А стилистика (или форма) подачи этой естественности режиссером и оператором упоительно изысканна и, опять-таки, проста. Примерно так же просто был снят один из клипов Бьёрк. Правда, там певица ехала на машине по городу, и специфический шик видеоролика заключался в том, что он был сделан без единой склейки. У Учителя явно присутствует монтаж. Но он так красив и ненавязчив, что практически незаметен. Разве не вызывает восхищение такая работа? Ведь мы так упиваемся, когда пластические хирурги совершают невозможное — сшивают куски кожи так, что швов не видно. Разве нас не радует, когда мы с трудом находим швы на пальто или на вечернем костюме?

В «Прогулке», несмотря на простоту формы, все отнюдь не просто. Изысканная музыка; будто под белым парусником бегущая кинокамера; ломаные линии визуальной картинки; стремительная и полная энергии молодости походка персонажей; странная мечущаяся камера, вылавливающая из толпы прохожих фрагменты одежды, тел... Абсолютная бесстильность в итоге оказывается самым тонким стилистическим приемом, иногда напоминающим пуантилизм, а иногда театр.doc. Форма так тесно сплетена с содержанием, что каждое слово пластично, фигурально и визуально. Безумный поступок взбалмошной Оли (гулять на каблуках по Питеру в течение целого светового дня) как-то «отдает» — опять-таки, простите — то гоголевским юмором, то тургеневской эстетской иронией, а иногда напоминает арбузовскую драматургию. С другой стороны, ничего похожего на Гоголя, Тургенева или Арбузова. Фильм-обманка. Каждая ассоциация работает минуту. Через минуту прежняя ассоциация вытесняется последующей. Вот уже все подумали, что Оля Малахова любит лошадей, чуть позже выясняется, что она их боится. Только что все были увере-

ны, что она никогда не падает в обморок — и на тебе, забралась на Исаакий и потеряла сознание. Играет девушка, резвится или вправду потеряла контроль над головой и телом? Тоже ответить затруднительно, из чего можно сделать вывод — картина не только в стиле «вербатим» (модный ныне документально-повествовательный тип театральной эстетики). Здесь слишком много игры, слишком много актеров театра Фоменко, которые игру, актерство привносят в фильм и изящно бросают зрителю. Собственно говоря, присутствие «фоменок» подчеркивает и настойчиво оформляет «Прогулку» в оригинальное стилистическое направление: каждый жанр имеет в картине место быть, но каждый жанр представлен не в чистом виде, а в размытом — комедия идет под руку с драмой, а трагедия гордо шествует рядом с гротеском. Естественное, почти документальное кино оказывается тонкой подделкой, а на самом деле все зрелище грозит окончательно превратиться в игровую экспрессионистскую ленту. И все это жанрово-стилистическое «переворачивание» ой как завораживающе смотрится!



«Прогулка»

Звезды мастерской Фоменко — «разлетевшиеся», как брызги дорогого шампанского, по всему фильму, — это отличный подарок для поклонников Г.Тюниной, К.Бадалова, П. и К. Кутеповых, К.Пирогова и т.д. Их блестящие характерные роли придают фильму великолепный театральный флер. Но помимо этого, «фоменки» плетут в картине свою собственную «интригу» (если предположить, что интрига бывает не только в содержании, но и обязательно присутствует в форме): они, как питерская вода, которая повсюду — и в городе, и за его пределами, — размывают жанровую определенность, да и содержательную. Они окутывают характеры своих персонажей (это в равной степени относится и к Баршаку, и к Пеговой, и к Тюниной) таким туманом, что о конкретике психологии и поведенческих мотивах можно лишь гадать. Значительное, благодаря нарочито неопределенной манере игры, становится безделушкой, а у безделушки обнаруживаются черты особой значимости...

Еще одно «за». Полуторачасовая прогулка по Питеру, тем более с актерами Мастерской Фоменко, — роскошное зрелище само по себе.

Финал картины — открытый, то есть история фильма не заканчивается чем-то определенным. Девушка что-то доказала своему будущему мужу, ну и что? Да ничего, теперь ей (вот такая «крэйзи») вдруг захотелось доказать милым мальчикам, что «не виноватая я»... И она тут же бросилась им вслед. Что ждет Олю, ее милого жениха и влюбленных юношей? История об этом только

начинается, но по экрану уже беспощадно плывут титры: милые поцелуи анонимной парочки под томный голос элитной Нины Симоне. Симоне мягко шепчет «Wild is the wind». Песенка, между прочим, пришла в «Прогулку» из 1967 года. Тогда по миру разгуливал поп-арт, в моду входил минимализм. Ну, это так, к слову. А на экране «The end», конец фильма, стало быть. И ясно одно: все люди, показанные Учителем (простите за банальщину и любовь к классике), по-чеховски прекрасны, то есть каждый по-своему. Нет плохих персонажей, нет главных. Есть разные хорошие человеки, которые не виноваты в том, что жизнь подшутила над ними. И в очередной раз подшутила так не вовремя.

П О С Л Е С Л О В И Е

Н.СИРИВЛЯ

По улицам ходила...

Прогулка эта, наполненная смехом и слезами, обыденной суетой улицы и какой-то почти зловещей тайной, держит зрителя в постоянном напряжении...

Из пресс-релиза к фильму «Прогулка»

Моему ощущению от фильма «Прогулка» точнее всего соответствует в этой фразе эпитет «зловещий» и слова о «постоянном напряжении». Вроде все просто: прелестная барышня (И.Пегова) прогуливается по улицам Питера и по ходу дела морочит голову двум запавшим на нее молодым идиотам. Солнышко светит, люди спешат, машины ездят, все нормально, но впечатление при этом такое, словно на мирные улицы города выпустили погулять ядовитую змею или молодую леопардицу, жаждущую крови. Сама по себе она совершенно прекрасна, но представляет смертельную опасность для окружающих.

Вообще-то, барышни подобного рода до пожирания простых смертных обычно не опускаются. Они охотятся на крупную дичь — банкиров или там олигархов — и, вцепившись в свою добычу, тут же перебираются в единственно пригодную для них среду обитания — в мир элитного жилья, заграничных курортов, престижных клубов и дорогих лимузинов. А здесь какая-то аномалия: в первых же кадрах картины красотка в коротеньком свитерке, обтягивающем роскошную грудь, и узеньких полосатых брючках капризно выпархивает из лимузина и прямо вот так вот — своими ножками идет по Невскому в толпе простых и совершенно беззащитных людей. Не пройдя и десяти метров, она уже может записать на свой счет первую жертву — щуплый, нервный, чуть нагловатый от неуверенности в себе молодой человек (П.Баршак) пытается с ней познакомиться. Нет бы сказать наивному юноше: «Иди себе, куда шел! Не про тебя такая роскошь». Но вместо этого барышня загадочно улыбается, сияя ямочками на щеках, рассекает бюстом утренний Невский и после пары кокетливых реплик дает уговорить себя на знакомство. Коварная, она не только вступает с бедным юношей в диалог, она еще и прикидывается белой, пушистой, глупой овечкой. Несет какую-то пургу про дружбу с конем, который ее почему-то сбро-

сил (или это уже совсем другой конь?), так что теперь она не может сидеть и должна все время ходить, про Клинтона, Хиллари и Монику, о которых любит помечтать в ванной... Столь откровенная глупость заставляет юношу перейти к решительным действиям, но целоваться она — ни-ни, только после свадьбы, ну разве что один разочек...

После этого единственного поцелуя крыша у героя съезжает окончательно. Он готов на все: готов везти свою суженую в Москву, тут же и билеты покупаются в кассе на канале Грибоедова (она — девушка строгих правил — заставляет его взять деньги за билет; с любовью играть можно, а с деньгами — нельзя,

«Прогулка»

деньги в ее мире предполагают серьезные отношения). Дойдя до Дворцовой площади, он делает ей предложение по всей форме; он уже воображает в сладких мечтах, как по утрам она варит кашку и катает коляску с ребенком, он на седьмом небе от счастья, но... Барышне нужна новая жертва. «Пожалуйста, познакомь меня со своим другом», — требует она.

Является друг (Е.Цыганов). Он побрутальнее, потрезвее, наивное сюсюканье с ним не проходит. Поэтому на прелестном лице появляется новая маска — взрослой умудренности: «Мы с тобой должны поберечь душевное спокойствие этого романтического влюбленного дурачка». «Он тебе нравится?» — «Да, нравится». — «Серьезно?» — «Да нет, не знаю, мы недавно знакомы»... В общем, путь открыт. Друг западает так же, как и первый романтический лох, и тоже начинает в своем воображении развешивать пеленки и водить будущих детей в детский сад. Оба они — на крючке, и тут для нее начинается самый кайф: на ходу, стреляя глазами, давать авансы обоим, следить, как набухает ссора лучших друзей — а они уже готовы чуть не на дуэли за нее драться, — а в критический момент срывать выяснение отношений с помощью женских фокусов: наигранных обмороков, капризного надувания губ или вспышек истерического веселья. Единственный раз девушка хохочет более или менее искренне, когда толпа цыганок в трамвае ловко обчищает карманы у всех троих. Авантюристка по натуре, она в восторге от подобных умений. Но цыганки «разводят» наивных лохов потому, что им детей кормить надо, а героине это зачем? Просто так, от скуки?

Как ни странно, здоровая, крепкая, кровь с молоком деваха производит в итоге впечатление существа болезненного, с каким-то скрытым изъяном. Все ее россказни о больной спине, обмороки, хрипловатый голос, явно неадекватное поведение, а главное, бесконечная ложь, не имеющая никаких очевидных резонов, в совокупности тянут уже на диагноз. Диагноз этот прост — истерия, болезнь барышень, которые не знают, куда себя деть. Все вроде при них — эффектная внешность, деньги, поклонники, но в душе — вернее, там, где должна

быть душа, — сосущая пустота, утолить которую можно, только питаясь эмоциями, страстями, душевной энергией других людей.

Эту клиническую картину мы и наблюдаем на протяжении фильма. Так что прогулка в обществе хорошенькой вампирши, которая за несколько часов бестрепетно на корню истребляет влюбленность, дружбу и светлые романтические иллюзии двух молодых людей, вряд ли способна доставить удовольствие нормальному зрителю. Финал, где все вроде бы разрешается, от чувства «постоянного напряжения» нисколько не избавляет. Девушка приводит обоих молодых людей в дорогой клуб, где ее ждет богатый жених (Е.Гришковец) — владелец лимузина, относящийся к ней с терпеливым добродушием детсадовской няньки. Они, безусловно, пара. Только человек такого непрошибаемого душевного здоровья способен ужиться с этой ненормальной. Без всякой ревности и раздражения жених рассказывает, что барышня хочет в свадебное путешествие — в Тибет, а там надо ногами ходить, и она поспорила, что сможет целый день, ни разу не присев, болтаться по Питеру, а к вечеру предоставит двух свидетелей своего подвига. Все. Молодые люди обескураженно удаляются, а героиня бросается им вслед в рыданиях: как же, такая теплая и трепетная жертва уходит! Из жениха-то много крови не выпьешь, у него кожа, как у бегемота, не прокусить... Но, думаю, при таком муже барышня снова и снова будет совершать свои выходы «в народ», играя на нервах у плохо подготовленных обывателей.

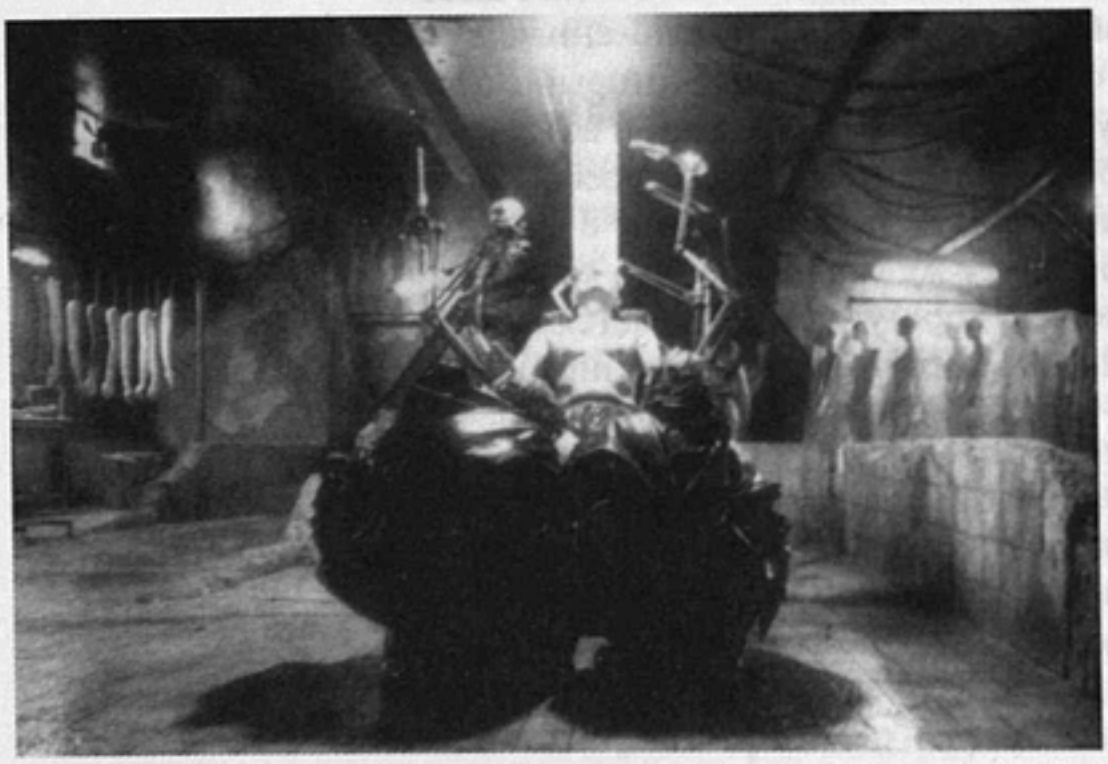
Вся эта малоприятная, болезненная история разворачивается на фоне лихорадочно и спешно починяемого города Питера, где вместо державных архитектурных красот в кадре строительные леса и разрытые котлованы, среди которых бессмысленно толкутся толпы туристов. Камера скачет, солнце слепит глаза, в воздухе пыль и грохот, крики футбольных фанатов и раздраженные свистки милиционеров... Даже узнаваемые лица «фоменок», разыгрывающих крохотные скетчи посреди этого городского бедлама, не избавляют от чувства дискомфорта. Если это фильм о городе, то в этом городе жить нельзя. Если это кино про поколение, то к поколению нужно срочно вызывать психиатра.

Но, к счастью, «Прогулка» — не то и не другое. Это странно двойственное кино, в котором искусственность откровенно выпирает сквозь складки документальной реальности. Труппа театра Фоменко, в почти полном составе выведенная на улицы города; вневременно-литературные диалоги, вложенные в уста юных, органичных актеров; явление в финале Е.Гришковца, который сам по себе человек-театр, а также пляшущая ручная камера à la Dogma — все это создает ощущение явного преобладания артефакта над фактом, востребованных эстетических «брендов» — над неуловимой стихией жизни. В игре с действительностью «Прогулка» использует примерно ту же стратегию, что ее главная героиня в игре с молодыми людьми: кино всю дорогу «прикидывается» достоверно-реалистическим, будоражит эмоции, заводит, чтобы в итоге кинуть и обмануть. Зачем? Я не знаю.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Одержимый

Выступая перед фестивальным показом фильма «Спасти зеленую планету!», корейский режиссер Чан Чжун Хван рекомендовал публике не покидать зал, пока не закончатся титры. «Припасена неожиданность», — уведомил он. «Фильм после фильма» — общее место в современном кино. Бег вереницы прощальных надписей принято спаривать с нарезкой из кадров, параллельных основному действию картины. Либо — рабочие моменты съемок, мини-отчет о проделанном труде (стопроцентный серьез). Либо — шутовская коллекция киксов и ляпов, выворотка киношных иллюзий, травестийный клип-конспект. Вот киномаргиналии (в словарном значении слова: заметки на полях основного текста). Некий довесок, любопытный, но не слишком обязательный. Встречаются, впрочем, и отступления от общепринятых норм. Случается, последний аккорд становится «точкой возврата». Важной смысловой поправкой, открывающей обратную перспективу на истекшее действие, изменяющей его прежние истолкования. У Чан Чжун Хвана именно так. Но прибережем режиссерский сюрприз к финалу рецензии.



«Спасти зеленую планету!»
(Save the green planet!)
Автор сценария и режиссер **Чан Чжун Хван**
Оператор **Хон Гён Пё**
Художники **Чан Чжун Ён, Ким Гён Хи**
Композитор **Михаэль Стаудахер**
В ролях: **Син Ха Гюн, Пэк Юн Сик, Хван Чжон Мин, Ли Чэ Ён и другие**
Sidus
Республика Корея
2003

«Спасти зеленую планету!» — «лоскутное» кино: переплетение пародийных реминисценций, сведение воедино стёбных макро-и микроцитат. Корейский режиссер играет преимущественно с голливудскими матрицами (ничего странного в этом нет: фильмы из США в последние годы доминируют на экранах Сеула). Базовый узор — наложение двух жанровых клише, двух фабульных архетипов. Триллер про безумства маньяка (вроде «Молчания ягнят») перетекает в уфологическую страшилку о кознях инопланетян, задумавших извести человечество (см. «Секретные материалы»). Предлагается двойная порция апокалиптики. Пленник, жертва

злодея, судорожно цепляется за жизнь (погибель при этом кажется неизбежной). Но баланс у смертной черты разрешается вдруг фабульным сальто — частная история приобретает глобальный масштаб, завершаясь фатальной необратимостью планетарного катаклизма. Ужасы сняты ехидно и, по большей части, смешно. При видимой простоте конструкции фильма развинчивать ее не так-то легко. Трактовки событий зыблются, оценочные акценты меняются непрестанно. Еще бы, картина-трансформер — сумма всех своих смысловых пластов.

Слой первый: психотриллер. Бён Гу — парень со странностями. При помощи своей наивной подружки он похищает солидного бизнесмена по имени Кан Ман Шик. Привозит в уединенный дом (локус-знак со времен «Психоза»), заточает в подземном бункере. Привязывает к пыточному креслу, а позже распинает, чтобы пленник не вздумал сбежать (христианские аллюзии — не случайность). Запугивает и истязает жертву, стремясь выведать некую тайну. Кан Ман Шик — не первый узник подземелья. Обидчики хозяина не раз исчезали бесследно (вот дворовая псина грызет чью-то берцовую кость). Полицейские, как водится, ленивы и бестолковы. Они не способны распутать этот криминальный клубок. На след преступника выходит одиночка, крутой детектив. Но погибает в схватке с маньяком. Спасает узника сыщик-практикант, сумевший «по науке» вычислить и геройски обезвредить жестокого серийного убийцу

Слой второй: квазифантастика. Бён Гу верит в заговор инопланетян. Считает пленника законспирированным резидентом расы чужаков с Андромеды. Действия его не бесцельны. Брея наголо Кан Ман Шика, Бён Гу уверен, что лишает его телепатической связи с соплеменниками[1]. Он принимает на себя функции истязателя-палача вовсе не ради потехи. Злодейства оправдывает благая цель. Кан Ман Шик — владелец химического завода, где, по мнению борца с инопланетной угрозой, проводятся генетические опыты над людьми. Матушка Бён Гу трудилась на этом предприятии. Внезапно женщина впала в беспробудную кому. Причину недуга, сразившего ее, врачи объяснить не способны. Чтобы спасти матушку (а заодно и прочих представителей вида homo sapiens), Бён Гу ищет контакт с андромедским Князем. Времени у него в обрез: в полнолуние летающая тарелка окажется где-то рядом, войдет в атмосферу Земли. Пленник должен покориться герою и привести его к своему всевластному повелителю.

Но Кан Ман Шик одерживает верх. Узник, которого терзал Бён Гу, и был тем самым инопланетным Князем, встречи с которым он так желал. Вступив на борт своего межзвездного корабля, Князь отдает приказ аннигилировать зеленую планету: «Человечество — не слишком удачный эксперимент...»

Мифологический фон: божество и монстр. Хитроумный Чан Чжун Хван создал мифологическую химеру, своеобразного тянитолкая, неординарный гибрид двух базовых сакральных мотивов классических древних культур. Архетип первый: герой (бог) сражается с чудищем. Чтобы отвести угрозу, нависшую над нормами освоенной вселенной, или восстановить законный порядок в расшатавшемся мироустройстве. Таковы античные битвы с титанами и драконами (сюжет встречается также в месопотамских, древнеиндийских и древнекитайских текстах). Архетип второй: уничтожение божеством-демиургом выводка своих дефектных креатур. Чтобы заново начать историю взращивания разумных существ (легенды про всемирный потоп, известные на нескольких континентах). Главное, что объединяет оба мотива, — пафос преодоления кризисных состояний, ощущение «переходности» (становление образа мира далеко не завершено), конфликт несходных альтернатив грядущего. Корейский режиссер сплавляет воедино разные мифы. Стравливает Героя с Демиургом, Спасителя — с Творцом[2]. Но кто из них божество, а кто монстр, постороннему (до поры) неизвестно.

---

[1] Явная отсылка к представлениям растоманов, для которых косички-дрэды – антенны, пеленгующие сигналы их божества.

[2] Автор манипулирует широким спектром масскультовых представлений о миссии инопланетян. От постулатов уфологических сект о том, что жизнь (или духовность) принесена на Землю и взлелеяна там странниками из других галактик, до апокалиптических пророчеств, где противостояние мнится атакой злокозненных «чужаков».

Смеховые фильтры. Намеки на то, что Кан Ман Шик не является заурядным человеческим существом, как бы походя разбросаны по разным эпизодам картины. Но все они соотносятся лишь со сферой телесного (никакого астрала). Если уж опорожняет нутро, то пять минут без всякого перерыва. Малочувствителен к боли (самолично сдирает себя с гвоздей). Не сверхгуманоид, скорее уж — фольклорный людоед-великан (и пойман он был, как водится в сказках, мертвецки пьяным). Пренебрегает болью и сам Бён Гу: раненный в коленную чашечку герой сразу после монтажной склейки напрочь забывает про пулю [3]. Оба — предельно условные маски. Сложности им прибавляет не нюансировка характеров, а наложение (диалог и диссонанс) несходных имиджей и функций. Автор играет с инерцией зрительских ожиданий. Все вроде бы движется по накатанной жанровой колее: порядок действий и мотивы поступков не требуют дополнительной дешифровки. Но на каждом шагу — обманки, выворотки, подвох.

Побочные персонажи куда простодушней, чем дуэт неприятелей, демонстрируют свою карнавальную родословную. Детектив-одиночка — конечно же, забияка, наркоша, алкаш. Но «простительные пороки», очеловечивающие хэмметовский стандарт крутого парня, подвергнуты в корейской картине безудержной пародийной гипертрофии. Сыщик честно исполняет штатную обязанность, но существует в кадре как шутовская маска (сам-на-себя-шарж). «Боевая подруга» Бён Гу, наивная и самоотверженная канатная плясунья, выступает в цирке под псевдонимом Джельсомина. И этим все сказано. Девушка недвусмысленно стилизована под героиню «Дороги». Впрочем, при всей эмоциональной незащищенности она отнюдь не пассивна: если другу грозит опасность, приходит на выручку, не жалея тренированных ног. В такие моменты «крошка-пупс», женщина-дитя превращается в образцовую героиню азиатского экшна.

Гэги, которыми нашпигована картина, также ориентированы на выворотку, на парадокс. В одной из промежуточных схваток пленнику вроде бы удается навсегда расквитаться с мучителем. Кан Ман Шик в ярости топчет хладное тело Бён Гу. И... возвращает жизнь своему мучителю, запустив его сердце при помощи энергичного массажа. Автор-фокусник делает вероятной всякую трансформацию, любую возможность — осуществимой. Убийца оказывается реаниматором. Маньяк — героем, спасителем землян.

Из общего строя балаганного шутовства вроде бы выбивается монолог Кан Ман Шика — тронная речь инопланетного демиурга о генезисе и перспективах человечества. Чужак с Андромеды пророчит скорый крах земной цивилизации из-за ее безрассудной тяги к деструкции и саморазрушению. Тезисы его иллюстрируют в том числе и общеизвестные хроникальные кадры — витийствующий Гитлер, живые мощи узника нацистского лагеря смерти. Ударные образы, провоцирующие недвусмысленный эмоциональный отклик, почти рефлекторную зрительскую реакцию. Но хрестоматийные кадры помещены в достаточно ироничный контекст. По соседству — уморительные имитации знаковых моментов из «2001: Космической одиссеи» (инопланетное нечто, заместив микеланджеловского Саваофа, дарит первому гуманоиду искры разума и духа) и «Планеты обезьян» (мадонна конца времен укачивает не младенца, а детеныша шимпанзе, представителя расы, идущей на смену бестолковому человечеству).

Выдерживая суровый и патетический тон, Кан Ман Шик вещает не хуже заправского политического ритора. Но одет он при этом в кукольное девичье платье (нужно было чем-то прикрыть наготу). Когда же камера (и взгляд Бён Гу)

---

[3] Хотелось бы развеять легенду об особом пристрастии корейских режиссеров к демонстрации мучительства, насилия, боли, сложившуюся у нашей публики после знакомства с фильмами Ким Ки Дука. Благонравные корейские критики порицают своего соотечественника именно за разрушение рамок дозволенного в национальном кино. Замечу, что элементы жестокости в фильмах Ким Ки Дука и Чан Чжун Хвана имеют различный генезис. Но они логически обусловлены и намертво вплетены в сюжетную ткань. У Ким Ки Дука жестокость — троп, заместитель иных человеческих побуждений. У Чан Чжун Хвана — цепочка почти механических действий. Избыточность насилия и страданий подчеркивает балаганную невсамделишность его киношного мирка.

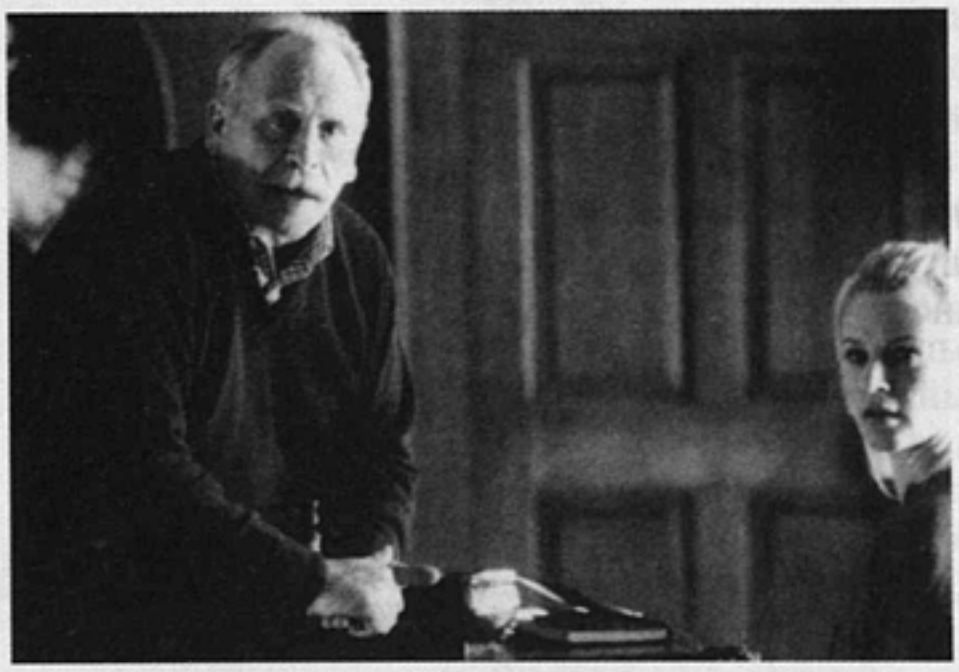
опускается на уровень пола, выясняется, что все тезисы оратора — цепочка извлечений из книг о непознанном и сенсационных журналов. Пафосный историософский эпизод оказывается на поверку ехидной сатирой на ухватки проходимцев-начетчиков и манипуляторов-демагогов.

Что в этом фильме реальность (череда свершившихся событий), а что — ментальные миражи, трюки измененного сознания? Право слово, не разберешь (такова уж условность картины). Ясно: Земля еще вертится, я сочиняю заметку, вы тратите время на то, чтобы прочесть ее. А значит, констатировать апокалипсис все-таки рановато. Ближе к финалу спаситель планеты Бён Гу гибнет в поединке с пленником-супостатом. Может быть, все, что случилось дальше — вознесение Кан Ман Шика на борт летающей тарелки, уничтожение чужаком нашего хрупкого шарика, — привиделось бедолаге в его предсмертном бреду? Состояние измененного сознания и прежде было нормой для борца с засилием инопланетян. Бён Гу горстями глотал таблетки — усталость и депрессия исчезали. Чего не пригрезится под наркотическим кайфом? Берроузу являлись летучие мальчики, создателям «Матриц» — лабиринты фиктивных миров, злосчастному Бён Гу — приметы внешнего заговора, свидетельства инопланетной угрозы. Режиссер умело манипулирует фабульными поправками: экивоки в сторону киберпанка нейтрализуются инъекцией социальной драмы. Между делом — короткой нарезкой флэшбэков — он сообщает нам, что герой — человек с искореженной судьбой и (возможно) с надломленной психикой. Рано лишился отца, терпел издевательства школьных преподавателей и соучеников, был свидетелем гибели первой возлюбленной (во время разгона полицией студенческой демонстрации), потерял обожаемую мать. Есть отчего свихнуться. Корейский социум во всем виноват! Но у Бён Гу остается шанс поквитаться с неласковым миром (при посредстве измышленной им инопланетной напасти). Бредовый сценарий мог выдать взбесившийся мозг: состыковав разум и подсознание. Выходит, герой-спаситель и ворог-монстр уживались в одной черепной коробке? Одна из возможных трактовок.

Пора, однако, выполнить обещание — предъявить прощальный режиссерский сюрприз. Когда планета разлетается вдребезги, в поле зрения камеры возникает одинокий предмет, телевизор, дрейфующий в космических пространствах. На треснувшем телеэкране — финальная секвенция флэшбэков из прошлого Бён Гу. Малыш — с родителями, юноша — с любимой. Частный альбом вполне симпатичного человека. Моменты тихого счастья. Воспоминания, что примиряют с невзгодами, вехи былого, что сообщают жизни осмысленность и ценность. Главным оправданием Бён Гу оказывается его заурядность. Не супермен — обычный парень (как вы и я). Не просто условная маска — соразмерный нам персонаж, чей жизненный путь можно соотнести с собственным треком. Черную комедию-балаган Чан Чжун Хван завершает вдруг аргументом старомодного гуманизма. Планета небезнадежна, ведь человек — не монстр!

СТАС ТЫРКИН

Все будет хорошо



«Скагеррак» *(Skagerrak)*
Авторы сценария **Андерс Томас Енсен, Сёрен Краг-Якобсен**
Режиссер **Сёрен Краг-Якобсен**
Оператор **Эрик Кресс**
Художник **Андерс Энгельбрехт**
Композитор **Якоб Грот**
В ролях: **Ибен Хьейле, Бронаг Галлагер, Мартин Хендерсон, Юэн Бремнер и другие**
Alta Films, BBC Films, Concorde Filmverleih
Дания — Швеция — Великобритания
2003

Мое отношение к фильмам Сёрена Краг-Якобсена — что к «Мифунэ», что к «Скагерраку» — во время и сразу же после просмотра: восторженное почти до слез. Отношение спустя уже пару часов: уважительно-снисходительное, как к мастерски сделанному зрительскому кино с отменно придуманными характерами, сюжетными ходами, ловушками и — самое страшное! — хэппи эндом.

Не знаю, что смутило жюри Московского фестиваля, оставившего совсем без призов этот лучший, по-моему, фильм традиционно несильного конкурса. Возможно, именно его летучесть, вообще свойственная приятному и вкусному невеликому кино. Возможно, неполное соответствие условному фестивальному «формату»: «Скагеррак», как ни крути, типичный романтический crowd-pleaser, немеханический удовлетворитель интеллигентной толпы.

Заметим в виде отступления, что от ненаграждения «Скагеррака» на ММКФ режиссеру Краг-Якобсену, конечно, ни горячо, ни холодно. «Золотой св. Георгий» был, есть и на некоторое, осторожно скажем, время останется всего лишь позолоченной статуэткой, присуждение коей не обеспечивает картине ни престижа, ни пиара, ни прокатной судьбы даже в отдельно взятой России. Уровень Московского фестиваля таков, что именно награждение заметного фильма (а «Скагеррак» как-никак был кандидатом в каннскую селекцию) могло бы сказаться на его, фестиваля, статусе, но никак не наоборот. Москве нужен был «Скагеррак». «Скагерраку» же Москва, в общем и целом, без надобности.

То, что ММКФ удалось заполучить в конкурс картину одного из соавторов «Догмы», «заместителя Ларса фон Триера», как пошутил в «Известиях» Юрий Гладильщиков, внушает робкую надежду на его, ММКФ, отдаленное светлое будущее. То, что с единственным фестивальным козырем распорядились из рук вон не по-хозяйски, эту надежду разрушает. Вес московского золота в фестивальном мире явно не вырос — и по той лишь причине, что оно в очередной раз досталось произведению, на старомодном челе которого лежала печать забвения еще в момент его производства.

Ориентация членов жюри во времени и

пространстве в соответствии с фестивальной политикой — вещь вполне обыденная на фестивалях, где эта политика есть. Именно интеллигентное развлечение составляет костяк берлинского конкурса. Да и Венеция в период непереносимых (выдающихся) зайдлевских «Каникул» («Собачьей жары») не погнушалась отдать почтеннейшего «Золотого льва» прохладительно-успокоительной «Свадьбе в сезон дождей» Миры Наир, укорененной в быт современной сказке. Со своим отчетливо обозначившимся презрением к здоровой и вкусной пище Москва рискует остаться с малосъедобной конкурсной солянкой из корейского трэша, болгарских фильмов ужасов и творений столетних японских мастеров. Впрочем, отступление затянулось. Вернемся назад, к прекрасному.

Режиссер «Скагеррака» о снисходительном отношении к хэппи энду, этому незаменимому атрибуту здорового зрительского кино, полагаю, наслышан. Демонстрируя на вступительных титрах идиллические картины семейного счастья, навеянные воображению одной из героинь, Софи (Бронаг Галлагер), женскими глянцевыми журналами, он даже позволяет ее лучшей подруге Мари (Ибен Хьейле) откомментировать их в сугубо ироничном ключе.

Ну и что с того, что Мари в хэппи энды не верит? Это ее не спасет. В финале счастье будет отпущено ей по полной программе, чего не скажешь о доброй, малахольной, некрасивой и невезучей Софи, даже в птичьем помете на плече склонной видеть доброе предзнаменование.

Рукотворная материя отношений двух подруг, ирландки и датчанки, в поисках счастья завернувших в приморский северо-шотландский городок, — лучшее, что есть в этом фильме. Сценаристы Краг-Якобсен и Андерс Томас Енсен дают актрисам и повод порезвиться, и возможность сделать из на полюса разведенных характеров неподражаемо живых и ярких персонажей — придумать свойственные каждой героине жесты, манеры, словечки. И песня у них любимая есть (Sweet Dreams), и «приколы», и суеверия — все на месте в просчитанной драматургической конструкции, все работает на действие, нисколько его не стопорит.

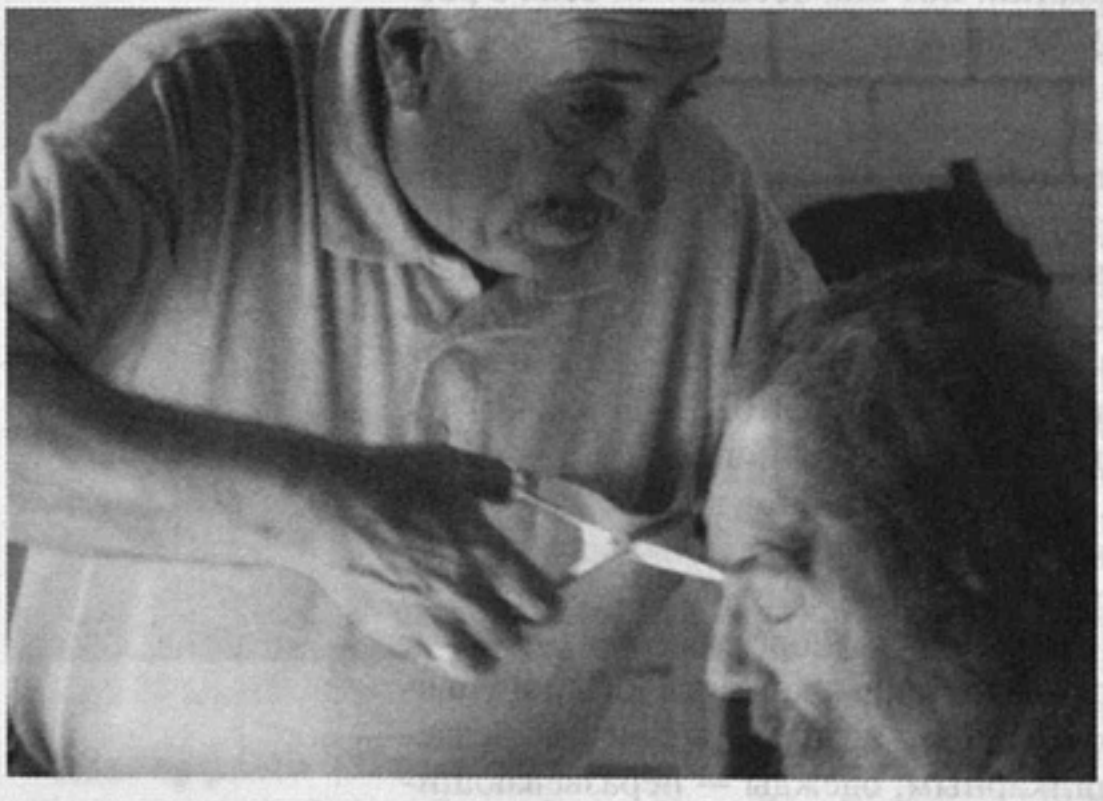
К завтрашнему всеобъемлющему счастью автор готовит Мари заблаговременно, аккуратно расставляя на ее пути дорожные знаки. К заслуженному счастью ведет все — мелкие и крупные неурядицы, фатальные ошибки, кризисы и, казалось бы, неразрешимые личные драмы. Вот подруги остаются без последних средств, переспав со случайными мужиками из бара. Вот безалаберная Софи уговаривает датчанку согласиться на предложение главы древнего шотландского рода, озабоченного бесплодием невестки. Вот она обещает ей себя в рабство на те девять месяцев, что Мари будет пребывать суррогатной матерью (шутка ли сказать: сорок тысяч фунтов на двоих, когда в кармане ни пенса, а Софи так хочется в Таиланд, чтобы маленький желтый массажист топтался по всему ее большому веснушчатому телу). Вот Софи бессовестно обманывает беременную подругу — разбившись в автокатастрофе, она навсегда покидает Мари. Вот винящая себя во всем Мари по заплеванной фотокарточке с неразличимым лицом разыскивает бойфренда Софи. Переживает одно разочарование за другим, собирается пустить под нож неродившегося семимесячного ребенка. Но есть в Глазго гараж под названием «Скагеррак», где трудятся не покладая рук три сказочных механика, решительно не из этой жизни. Они позаботятся о Мари и, как заправские феи, сдадут ее с рук на руки оказавшемуся здесь же принцу. Заброшенные и проглоченные наживки переварятся, сюжетный клубок распутается, в осадке останется легко испаряющаяся на щеках влага и святая, но недолговечная уверенность в том, что отныне все будет хорошо.

Хэппи энд выдастся негламурным, совсем не таким, как виделось полупьяной Софи, которая и откомментирует его откуда-то издалека в качестве вездесущего доброго ангела. Дом окажется нешикарным, одежды — неразвевающимися, симпатяга муж — ветеринаром, а вовсе не принцем, а среди детей, откуда ни возьмись, старший — чернокожий — напомнит о прежней незадачливой жизни, о парне из бара, улизнувшем из постели Мари вместе с ее кошельком.

В заграничных профессиональных киноизданиях жанр фильма косноязычно определили бы как «комедия-драма». По-нашему, это «трагикомедия»: хотя трагичного в картине Краг-Якобсена вроде бы предостаточно, не трагичен прежде всего сам взгляд режиссера, относящегося к жизненным драмам как к неизбежной части ее, жизни, скромного очарования. А к хэппи энду — как к заслуженному и нечастому от нее подарку.

АНТОН ДОЛИН

Баллада об огнетушителе



«Божественный огонь» *(La luz prodogiosa)*
Автор сценария **Фернандо Мариас**
Режиссер **Мигель Эрмосо**
Оператор **Карлос Суарес**
Композитор **Эннио Морриконе**
В ролях: **Нино Манфреди, Альфредо Ланда, Кити Манвер**
AZALEA Producciones Cinema-tográficas, S.A. and SURF FILM
Испания
2003

Во всем мире ежегодно тысячи кинорежиссеров снимают тысячи фильмов. Один из них — ничем не примечательный испанец Мигель Эрмосо, поднаторевший в производстве рекламных роликов и отличившийся несколькими игровыми фильмами, поставил картину «Божественный огонь». Как уроженец Гранады Эрмосо снял очень патриотический фильм по сценарию некоего Фернандо Мариаса: его сюжет — мифологическое возвращение в родной город великого испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки. Дескать, Лорка вовсе не был расстрелян фашистами, его спас и выходил юный пастух Хоакин, давший потерявшему память гению кличку Галапаго. Прошли десятилетия. Постаревший пастух приехал в когда-то покинутый им город по своим делам и вдруг узнал, что его давнишний протеже жив-здоров и бродит по улицам Гранады как нищий. Отмыв и переодев Галапаго, поумневший Хоакин вдруг понимает, что когда-то спас самого Лорку. Он пытается восстановить память поэта, пока не осознает, что все усилия тщетны, что тот намеренно превратился в Галапаго. Тут фильм и кончается.

Пересказ сюжета — процесс осмысленный лишь в одном случае, и это случай «Божественного огня»: у тех, кто не видел картину на ММКФ, нет, и не будет шансов увидеть ее. Российского прокатчика у фильма не существует, выпускать его вне Испании продюсеры, кажется, не собираются. Это и неудивительно: картина отнюдь не выдающаяся. Нейтрально-традиционалистский подход режиссера к трактовке, напротив, пафосно-поэтического сюжета уравновешивается талантливой операторской работой Карлоса Суареса — особенно в сценах флэшбэков (увы, немногочисленных) — и вполне качественной музыкой патриарха Эн-

нио Морриконе. Оба актера, исполнившие главные роли, придают проекту дополнительный вес. На счету каждого — более ста ролей. Семидесятилетний Альфредо Ланда (Хоакин) был знаменит прежде всего работами в эротических картинах, а на старости лет сыграл в популярном телесериале по Сервантесу Санчо Пансу; восьмидесятидвухлетний Нино Манфреди играл и в драмах, и в фривольных комедиях, иные из которых сам и ставил, а что до классических экранизаций, то и ему перепала роль Джепетто аж в двух «Пиноккио». «Божественный огонь» — как раз такой проект, который каждому из немолодых исполнителей не стыдно будет считать прощальным: фильм «о высоком», с серьезной, так сказать, проблематикой, исследующий место поэта в современном обществе, а место это — безымянная могила да прилавок книжного магазина. Интересно? Кажется, не слишком. Обычное, обыденное, не стыдное и не достойное гордости фестивальное кино. В жизни бы никто из нас, кроме редких энтузиастов испанского кинематографа или исследователей творчества Лорки, не узнал о существовании «Божественного огня», если бы фильм сперва не взяли в конкурс Московского кинофестиваля, а потом не дали ему главный приз — «Золотого св. Георгия».

Тут и начинается обсуждение настоящей проблемы, куда как более интересной, нежели анализ во всех отношениях предсказуемого фильма Мигеля Эрмосо. Слово сказано: фестивальный. То есть всецело зависящий от контекста, не рококультурного, а вполне конкретного. «Божественный огонь» не имел ни малейших шансов выбиться из рядов себе подобных, каковых на любом второстепенном фестивале хватает, если бы не оказался одним из самых внятных и наименее скучных в московской конкурсной программе. Да еще и повезло: фильм был показан в самом начале ММКФ, когда жюри еще не успело одуреть от яростного потока посредственной продукции со всех уголков мира. В этом с жюри оказалась солидарна публика, проголосовавшая именно за «Божественный огонь», а уж приз зрительских симпатий такая картина наверняка ни при каком ином раскладе, кроме расклада ММКФ, получить бы не могла.

Проблема вовсе не в заведомо несчастливой прокатной судьбе фильма. Безусловно, забавно год из года наблюдать за призерами ММКФ, которые безумно редко и, как правило, с опозданием добираются до кинотеатров или хотя бы видеоприлавков. Впрочем, куда чаще присутствие картины на российских экранах фестивалем и ограничивается. Даже при том, как истерически развивается отечественный прокат, при том, что подчас совершенно раритетные ленты из Исландии или Таиланда прокатываются в России, так и не доходя до французского или, скажем, британского зрителя, дело в другом. «Божественный огонь», произведенный отнюдь не в экзотически далеком уголке мира, а в хорошо знакомой зрителю по картинам Альмодовара или Медема Испании, не попал в прокат, но ведь и призеры крупнейших фестивалей класса «А», с которыми ММКФ не сравниться, порой имеют проблемы с прокатом. Взять хотя бы обладателя берлинского «Золотого медведя» фильм Майкла Уинтерботтома «В этом мире» или пальмоносного каннского «Слона» Гаса Ван Сента: им тоже не повезло, да и не только за рубежом, но и на родине. Просто в их случае это невезение напрямую зависело от бескомпромиссных позиций авторов, а «Божественный огонь», напротив, слишком предсказуем и традиционен, чтобы заинтересовать всерьез хоть какую-то часть средней аудитории кинотеатров.

Давно доказано, что оппозиция «коммерческое кино — авторский кинематограф» есть чистой воды мираж, что расчетливые и неталантливые образцы создаются примерно с равной частотой в обеих областях. У «Божественного огня», фильма очевидно некоммерческого, есть преимущества фестивального антуража и искусствоведческой тематики. Это картина нерасчетливая — для расчета автору тривиально не хватает профессии и таланта — и потому искренняя. Ведь любой художник, снимающий фильм (пишущий книгу, портрет и т.д.) про другого художника, всегда подразумевает в скобках самого себя. Эрмосо — не Лорка, но по праву земляка он может попытаться приписать себе славу нового открытия поэта (в фильме эта заслуга отдана Хоакину). Идея картины в том, что божественный огонь погасить никакая военизированная погань, никакая без-

различная чернь не в состоянии — где-то в тиши и тьме он будет теплиться, несмотря ни на что. Но греет ли кого-то огонь, горящий незаметно? Горестной судьбой Лорки-Галапаго режиссер Эрмосо заведомо оправдывает свой запланированный провал: дескать, как видите, подлинное искусство никто не ценит, вот и самого Лорку под носом не заметили, и куда уж мне, скромному Эрмосо... Эскапистская мораль картины объясняется очень просто. Скрывая в итоге факт чудесного воскрешения поэта, Хоакин и Эрмосо вместе добиваются одной цели — доказывают, что в своем роде огнетушитель ничем не хуже священного кресала, что спасти человека и одновременно не уничтожить незыблемые ценности можно путем сохранения тайны. Во имя собственной безопасности и безопасности своих персонажей режиссер соглашается добровольно погасить священный огонь. Это почти «Легенда о Великом Инквизиторе», в которой, правда, в роли хитроумного старца выступает сама судьба, а мессия смиряется с ее разумными доводами и решает скрыться от неблагодарного человечества. Не случайно, видно, Манфреди – Лорка в одной из недавних картин играл Понтия Пилата.

Когда Эрмосо на закрытии ММКФ говорил, что о «Золотом Георгии» мечтают все режиссеры мира (очевидное преувеличение), он не лукавил, потому что добился максимума, возможного для подобной картины: получил главный приз международного фестиваля первой категории. Рассчитывать на большее было бы просто глупо. Эрмосо не виноват в том, что ему не хватило фантазии или таланта, он сделал кино, отвечающее собственному потенциалу. А вот зритель, который скорее бы ожидал увидеть такой вот «Божественный огонь» в глубоко ночном эфире какого-нибудь кабельного канала, вполне может удивляться, почему фильм попал в конкурс самого статусного фестиваля страны, — зритель имеет право не знать о трудностях отборочной комиссии или плачевном конкурсном контексте. И здесь уже встает вопрос о моральных полномочиях жюри, которое неизменно выбирает из двух зол то, что кажется ему, жюри, меньшим.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Чучела чувств

Итальянское кино последних лет утратило большое дыхание и давно не создает ничего по-настоящему выдающегося. Даже если нежная и сентиментальная «Комната сына» Нанни Моретти побеждает в Канне, этот эпизод короткой национальной славы не делает погоды.

Величие кинематографии, несколько десятилетий слывшей номер один в мире, а уж в Европе еще дольше, ушло в область легенд. Одни винят в этом Сильвио Берлускони, который, в бытность еще не премьер-министром, а телемагнатом, впустил на итальянское телевидение американский капитал. Другие — как часто снимающаяся в Италии француженка Фанни Ардан — говорят, что кино, как и вино, бывает хорошим в хорошие годы и плохим в плохие.

Слишком долго длился пассионарный взрыв в итальянской киноиндустрии — от послевоенного неореализма с его поэзией лохмотьев до политического кинотриллера 70-х годов. Умерли Лукино Висконти, Федерико Феллини, Пьер Паоло Пазолини и другие великие, не говоря о почти столь же мощных фигурах второго ряда. Патриарх итальянской режиссуры — девяностодвухлетний Микеланджело Антониони — пытается работать, будучи уже давно парализован. И в этом есть печальная символика.

Одни за другим ушли из жизни machio machiones — актеры-любовники итальянского кино — Марчелло Мастроянни, Витторио Гасман, Раф Валлоне, Массимо Джиротти. Ушли и грустные комики — Уго Тоньяцци, Альберто Сорди. Можно назвать только одного итальянского кинематографиста, кто сегодня знаменит повсюду, включая Америку, — это Роберто Бениньи. Он остался едва ли не единственным культурным героем Италии, живым воплощением среднего итальянца — жизнерадостного,

«Таксидермист» *(L'imbalsamatore)*

Авторы сценария **Уго Чити, Маттео Гарроне, Массимо Гаудиозо**
Режиссер **Маттео Гарроне**
Оператор **Марко Онарато**
Художник **Паоло Бонфини**
Музыка **Banda Osiris**
В ролях: **Эрнесто Майо, Валерио Фолья Манцилло, Элизабетта Рокетти**
Fondango
Италия
2002

сентиментального, взбалмошного, влюбчивого, хаотичного. Остальное итальянское кино крайне редко производит шум в мире.

Это фон, на котором вырисовывается такой причудливый фильм-цветок, как «Таксидермист». Его автор — Маттео Гарроне, ученик Моретти. Последний несколько лет назад показал на созданном им фестивале короткометражку молодого режиссера и поощрил его призом. Потом Гарроне был награжден на другом фестивале, в Турине, за фильм «Срединная земля». «Таксидермист» принес его создателю уже более широкую известность и два «Давида» — итальянских «Оскара».

Главным и успешным конкурентом «Таксидермиста» был фильм турецкого иммигранта Ферзана Оспетека «Окно напротив», собравший аж пять «Давидов». Это так называемое кино больших тем. Преследование евреев, любовь, разрушенная войной, проблемы безработицы, национальных и сексуальных меньшинств — все это смешано Оспетеком в соответствии с рецептами постмодернистской кухни «фьюжн». Плюс — не в последнюю очередь — эффектные съемки Рима, сладкая музыка, красивые мужчины и женщины, плывущие в танце, похожем на сон, и даже икона неореализма — Массимо Джиротти в его предсмертной роли.

«Таксидермист» и похож, и не похож на «Окно напротив». Не похож — потому что это очень камерное кино. Всего три персонажа — и застывшая, равнодушная, зловещая реальность. Похож — потому что трагикомический любовный треугольник представлен развитием традиций большого итальянского кино.

Красавец и атлет Валерио, работающий официантом, знакомится с карликом Пеппино. У того куда более экзотическая профессия — таксидермист. Знакомство происходит в зоопарке, оба героя любуются грацией диких животных, но Валерио, сам бездумное создание природы, искренне забавляется; что касается Пеппино, он, похоже, видит в хаотичной живой натуре лишь прообразы великолепных в своем застывшем совершенстве чучел.

Сильный без труда подчиняет слабого. Валерио становится подмастерьем Пеппино, его приемным сыном и — скорее в воображении карлика — любовником; они выписывают проституток из Рима и устраивают по выходным оргии, впрочем, довольно скромные. С тех пор как в жизни Валерио появляется Дебора, так и ждешь, что ревнивый уродец Пеппино замумифицирует либо объект своей страсти, либо стоящую на пути соперницу. Мрачные предположения вполне основательны: таксидермиста время от времени привлекает для фальсификации трупов некая закадровая преступная группировка, так что опыт криминальной работы у него имеется.

Развязка продиктована реальным фактом, выдернутым из газетной хроники происшествий. Но если своим появлением фильм Гарроне обязан документальной традиции, то художественно он решен с оглядкой на образы большого киностиля — от Висконти до Бертолуччи. Именно этот сплав традиций grandi maestri придает картине неоклассический блеск, несмотря на то что эти традиции радикально переосмыслены и пропущены сквозь призму пессимистической иронии.

Макабрический и полупародийный любовный треугольник у Гарроне таит в себе жестокий саспенс. Как некогда в «Одержимости» Висконти, он становится метафорой душного, безысходного общественного климата. Накал страстей в треугольнике компенсирует окружающий эмоциональный вакуум и усредненность чувств. Италия была провинциальной при фашизме, потом пару десятков лет удивляла и восхищала мир, чтобы опять на рубеже веков погрузиться в провинциальную дрему.

Именно мотив бегства от засасывающей рутины становится ключевым в психологической конструкции «Таксидермиста». Сначала инфантильный Валерио бежит от доставшего его Пеппино в маленький семейный рай с Деборой. Но потом так же легко бросает ее ради соблазнов интересной жизни, предложенных карликом: уж чего-чего, но обывательского стандарта союз с маленьким монстром не сулит.

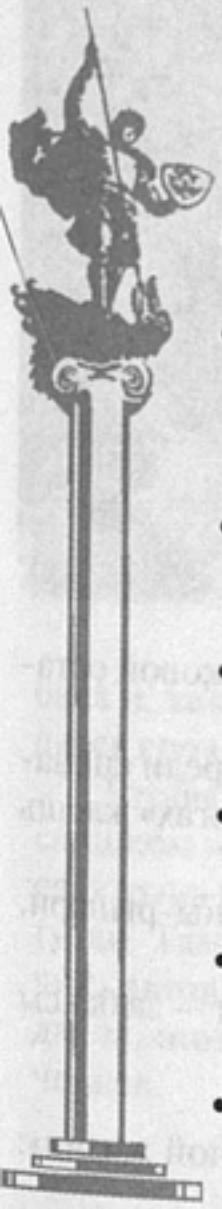
Урбанистические пейзажи во второй половине «Таксидермиста» засняты с настроением и искусством, достойным Антониони. Они с удивительной точ-

ностью отражают мифологическое сознание постиндустриальной эпохи. Когда Майя Туровская писала о «красной пустыне эротизма», вряд ли она могла предположить, какой буквальный смысл откроется в этом образе. У Гарроне, словно в пантеоне великих или безумном коллективном мавзолее, смешиваются все эпохи, все стили итальянского кино — неореализм, модернизм и постмодернизм. С каждым из них фильм состоит в мягко-полемических отношениях.

Если смутным сексуальным объектом желания у Висконти был высокий профессионал Массимо Джиротти, то Гарроне передает эту функцию Валерио Фолья Манцилло, который в жизни никакой не актер, а настоящий бармен из Сицилии, так что играет фактически самого себя. Неореализм выискивал в толпе значительные лица и делал из статистов героев. Неонеореалист Гарроне, приглашая непрофессионала, использует именно его заурядность, которую не способна закамуфлировать никакая красота в стиле гламурного журнала (фэшн и гламур — единственная сфера, где Италия остается в числе передовиков).

Наоборот, награжденный «Давидом» Эрнесто Майо, играющий карлика Пеппино, демонстрирует весь набор эксцентричных актерских красок и напоминает о плеяде грустных комиков. Но и он скорее «чучело чувств», некогда буйно и безраздельно владевших итальянским экраном. Монструозность Пеппино настолько искусно сконструирована (природой, сценарием, режиссером), что воспринимается как аттракцион, а не органическое явление.

И даже тень политического кино 70-х оказывается отчасти некрофильской. Если трупы жертв мафии имели обыкновение закатывать в бетон новостроек, теперь их бальзамируют и выставляют на общее обозрение — в соответствии с массовым спросом на смерть. Чучела и мумии — подлинные персонажи искусства нового века, похоронившего и своих гениев, и свои чувства.



Призы XXV Московского международного кинофестиваля

- ***«ЗОЛОТОЙ СВ. ГЕОРГИЙ»***
  «Божественный огонь», режиссер *Мигель Эрмосо*

- ***«СЕРЕБРЯНЫЙ СВ. ГЕОРГИЙ»***
  «Коктебель», режиссеры *Борис Хлебников, Алексей Попогребский*

- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ РЕЖИССЕРСКУЮ РАБОТУ***
  Чан Чжун Хван **(«Спасти зеленую планету!»)**

- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ МУЖСКУЮ РОЛЬ***
  Фарамаз Гарибян **(«Танцуя в пыли»)**

- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ ЖЕНСКУЮ РОЛЬ***
  Синобу Оотакэ **(«Сова»)**

- ***СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРИЗ ЗА ВКЛАД В МИРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ***
  Канэто Синдо

Б Л И Ц К Р И Т И К А

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Финиш дистанции

Волки и волкодавы. Постановщик трюков в фильме «Марш-бросок», человек военный, сам прошедший Чечню, сказал перед просмотром, что в ходе съемок все, слава богу, остались живы-здоровы (то есть не покалечились). Это к тому, что воспроизведенная в картине фактура боев, которая кажется сколком с декоративных триллеров, на самом деле есть сколок с тяжелой реальности.

Проблема в другом — в мотивировках. Шестьдесят лет назад было иначе: когда Отечественная война, о мотивировках не дискутируют. Но тут... как по-

«Марш-бросок»

ет за кадром Борис Гребенщиков, война «от неясных причин». И таковой остается.

Николай Стамбула не обходит эту сторону дела. Тем более что среди сценаристов — Эдуард Володарский, от которого после «Проверки на дорогах» ждешь именно осмысления.

Версия: с той и с этой стороны должны решать люди чести, воины-рыцари. В Афгане воевали плечо к плечу, а теперь — что за дьявол развел?

Развел Желтый Дьявол. Те — за нефть души готовы продать, эти — за баксы своих предать.

Что перевесит: рыцарство или шкурничество?

А если ответ вообще в другой плоскости? Там есть сцена «мирной жизни»:

в Ростове дискотека, на сцене прогибаются полуголые девки, в публике оттягивается родная шпана.

Что должны чувствовать, созерцая этот вариант цивилизации, «щенки» аулов, «волчата», молодые чеченцы, сердца которых переполняет Аллах? Да они на все пойдут, только бы не жить так.

А пока это так (а это так, и это самая горькая часть правды, показанной в фильме) — пространство чеченской темы и впрямь лучше пересекать в кино марш-броском.

Наездница и жеребятки. Если разговорную дорожку фильма «Прогулка» записать на бумаге, хватит на пять серий. Весь шарм — в этом захлебывающемся базаре трех юных душ, только что спознавшихся в текучей толпе на Невском проспекте, — двух парней и девушки, которую они клеят и, можно сказать, уже закадрили.

Режиссер Алексей Учитель, я думаю, преподал в этом фильме искусство живой камеры и внутрикадрового монтажа при передаче «непредугаданно текучей» реальности, в которой нельзя узнать киногероев, а действует «племя, младое, незнакомое». И сценаристка фильма — Дуня Смирнова — еще не приелась кинозрителям (телезрителям знакома куда больше), и актеры, подобранные из театра Петра Фоменко, еще на экране не примелькались.

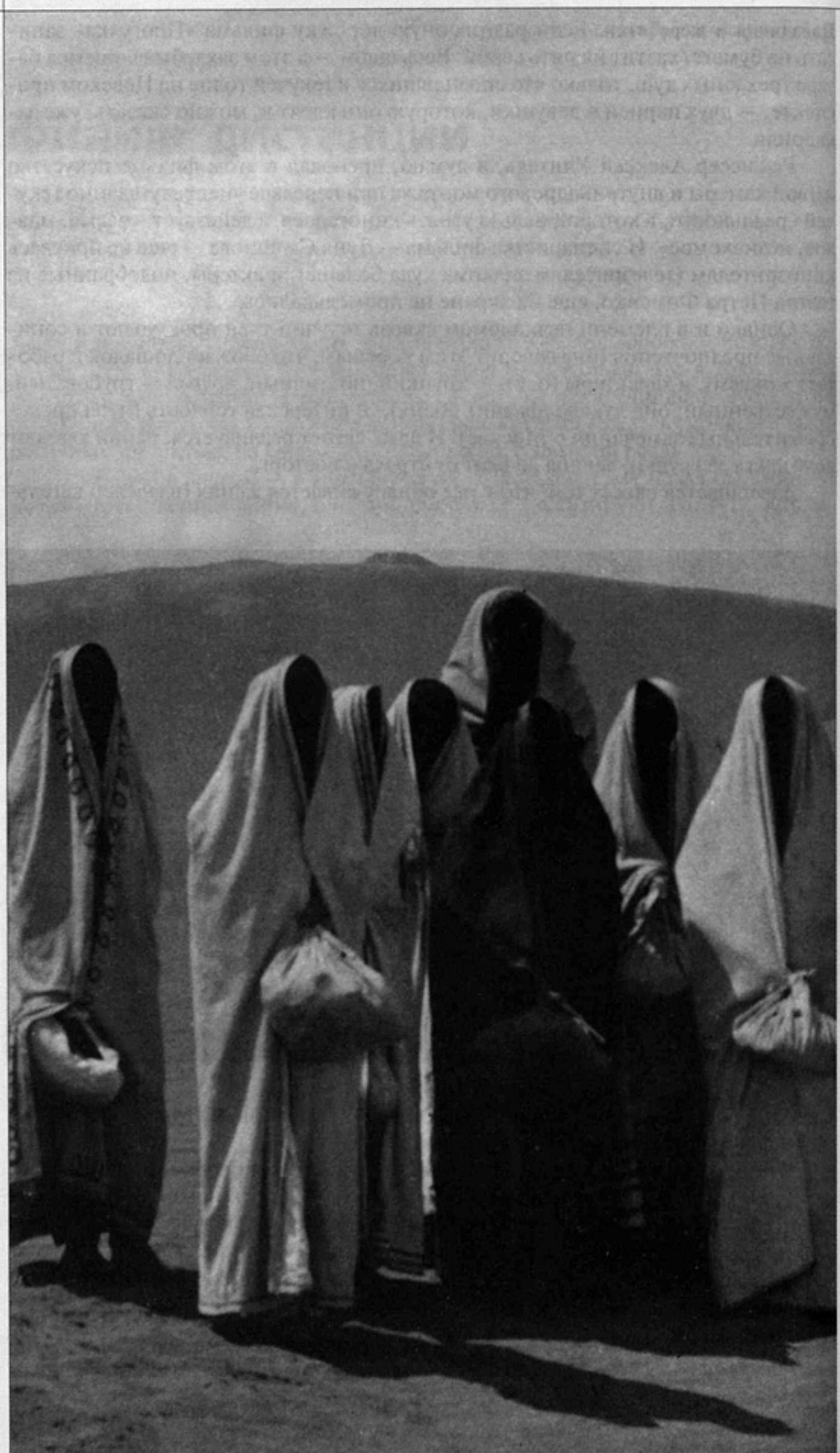
Однако и в племени незнакомом сквозь текучий треп проступают и социальные предпочтения (она говорит этим корешам, что обожает лошадок и работает жокеем), и характеры (один — хрупкий, поэтичный, другой — грубоватый, мужественный; она лукаво дразнит обоих), и питерская гордость (пара пренебрежительных замечаний о Москве). И даже сюжет реализуется: парни хватают друг друга за грудки, девица визжит от страха и восторга.

Завершается сюжет тем, что у нее обнаруживается жених (владелец кегельбана и, как я понял, крутой «новый русский»), так что двум стригункам приходится срочно ретироваться с дистанции.

«Прогулка»

Чтобы конфетка, упакованная в столь цветастую коробку, не показалась слишком маленькой, героиня решает для себя философский вопрос: признается, что по-настоящему счастлива была именно те несколько часов веселой прогулки. Там толпа психует из-за того, «Зенит» или «Спартак» лучше катает мячик, автовладельцы собачатся на дороге, и переполненная душа вопиет, что для полного кайфа ей не хватает только одного: оказаться в заложницах у чеченцев.

КОММЕНТАРИИ



Н.РЯЗАНЦЕВА

Моя сексуальная контрреволюция

Вот и первое сентября. Наш достославный ВГИК приветствует новобранцев. Приятная церемония. Утро ясное, солнечное, массивные двери распахнуты настежь — хоть на коне въезжай! — а то мы всегда бочком, бочком, зигзагами, через тамбур, мимо охраны... Вокруг счастливые, красивые лица, все поздравляют друг друга: «С Новым годом!» Это вам не «первый раз в первый класс», это победители, прошедшие летом свой первый в жизни жесткий конкурс. Конечно, самый большой, как всегда, у А.В.Баталова — на актерский факультет, у В.Ю.Абдрашитова — на режиссерский, но и у нас на сценарном пришлось прочесть более восьмидесяти работ, чтобы допустить к экзаменам половину, а там уж выбирать одного из трех.

Извините, одну из трех. У нас одни девчонки! Нет, четверо лиц мужского пола все же поступили, но их всего-то было человек десять, весьма ограниченный контингент. Остальные — девушки. Впадаю в махровый «сексизм». У ортодоксальных феминисток вообще неприлично делить человечество по половому признаку. Но где они — ортодоксальные? Где-то там, в Америке, здесь я ни одной не видела. Когда-то, во времена перестройки, сама оказалась феминисткой, написала статью «Я не феминистка, но...», растолковывала наши женские претензии к патриархату, а теперь что же — пора писать «Я феминистка, но...» — почему столько девчонок? У нас же не иняз, не педвуз — традиционные ярмарки невест, у нас — ВГИК, и это опять звучит гордо, поскольку кино на подъеме... Среди приветственных речей и напутствий ректор А.В.Новиков и проректор А.Н.Золотухина сообщают статистику, и, в общем, на круг, по всем факультетам, две трети поступивших — женского пола. Да оно и так видно: полный зал красавиц, модниц, и на лестницах, в коридорах, в туалетах щебечут в полный голос «о своем, о женском». Чем не иняз и не педвуз, к которым мы когда-то, попав в эти престижные стены, относились с глубоким вгиковским высокомерием? У нас-то талантливые, избранные.

Для чего избранные? Для «важнейшего из искусств»? Но а если подумать, сбив вековую спесь? Именно «иняз» и «пед». Здесь изучают язык кино и учат переводить на этот универсальный язык. А воспитательная, познавательная функция кино — кто теперь станет спорить об этих скучных предметах? — когда большая часть знаний о мире приходит к ребенку с картинки на экране? Вот вам и «пед» — здесь готовят к профессии ежедневного спроса, к работе не хуже и не лучше всякой другой.

Предаюсь этим размышлениям с легкой грустью: «А все-таки жаль... — Можно и продолжить: — что кумиры нам снятся по-прежнему...» Предаюсь размышлениям, чтобы не предаваться воспоминаниям. В этом актовом зале густеет память. Вот на этом месте стояла трибуна, и перед нами, отчаявшимися,

никому не нужными, неблагонадежными, всегда виноватыми, выступал дипломник Андрей Тарковский — нервно, сбивчиво, раздражая зал косноязычием, а после него собранный и четкий, как всегда, Саша Митта сформулировал наотмашь, что нас отсюда выпихивают недоспелыми, не нюхавшими профессии, и сравнил с яблочками: они и кислые, и жесткие, а их срывают — «лишь бы красненькие». Помню дословно, потому что Саша сам испугался своей храбрости: мы стояли со Шпаликовым на остановке, и он спрашивал нас, хорошо ли выступил. Мы его одобрили, хотя вопросы профессионализма нас, сценаристов, ничуть не волновали. Шпаликов сразу ощущал себя профессионалом (или удачно это изображал), я понятия не имела о кинопроизводстве, хотя уже написала, ради зачета и отметки, пару больших сценариев, не считая коротких. Наш ВГИК кипел иными страстями. В этом зале топали и хлопали, завязывались драмы и трагедии, отзывавшиеся через всю жизнь. Вон там, вон там в тысяча девятьсот лохматом году сидели рядом такие удачливые, талантливые мальчики – Володя Китайский и Гена Шпаликов, уже задумавшие свой «Причал», так любившие жизнь, что никто б не поверил, что жить они расхотят. «По несчастью или к счастью, истина проста — никогда не возвращайся в прежние места». Это стихи Г.Шпаликова. Их теперь поют с эстрады.

Когда я впервые пришла сюда преподавать, каждая лестница, каждый вид из окна напоминали что-то, что стараешься забыть, и это было больно. Вечный сюжет — возвращение после долгих странствий к родному причалу — оказался не столь сентиментальным, как телепрограмма «Старая квартира», все веселое мы давно пересказали на юбилеях, вечерах памяти и поминках, а возле этих подоконников вновь делаешься испуганной студенткой, и лезут неотвязно одни огорчения да комплексы. Кстати, такого слова, «комплексы», мы не знали, пока профессор М.С.Григорьев не прочел нам — вместо русской литературы – несколько лекций про Фрейда, и это было единственное, что я усвоила из абстрактных наук — вот эти самые «комплексы неполноценности», как будто всю жизнь про это думала. Зато однажды на лекции про Канта никак не могла объяснить, что такое «трансцендентальное единство апперцепции», на что тот же профессор Григорьев горестно воскликнул: «Что это за девушка в наше время, которая не знает Канта!» Не подействовало. Все захихикали, а я не бросилась читать Канта. Я и так знала, что во мне все не прекрасно — «и душа, и тело, и одежда, и мысли» и «Критикой чистого разума» это не восполнишь. А слово «комплексы» вдруг тогда распространилось повсеместно, среди тех даже, кто про Фрейда и не слыхивал, словно выскочило само из «подсознухи», из коллективного, простите, бессознательного.

И вот стоим мы с И.Ф.Масленниковым, с которым знакомы тоже с незапамятных времен, но не по ВГИКу, а по «Ленфильму», и я говорю, что набрала новый курс: «Одни девчонки! Похоже, сценарист у нас теперь женская профессия – за что боролась, на то и напоролась». Он отвечает: «У нас тоже девушки преобладают», это на втором режиссерском, и начинает нахваливать своих студенток. Нет, я не жалуюсь, у нас тоже девушки как на подбор — умные, образованные, двадцатилетние (в среднем), может, и писать будут, невзирая на московские соблазны... Мы стоим в фойе, у широкого окна в ожидании праздничной церемонии, за окном простирается ВВЦ, бывшая ВДНХ, куда мы сбегали с занятий, обогнув это грузное серое здание напротив ВГИКа, укрепившееся тут на века, какой-то институт то ли марксизма, то ли ленинизма, то ли общественных наук — никогда мы толком не знали, но некоторые наши преподаватели ходили туда обедать. И наш замечательный старик Валентин Константинович Туркин принял у нас на втором курсе зимний экзамен, пошел туда, в ту зловещую цитадель, — и больше не вернулся. Умер на пороге. То, что сказал он утром, каждому отдельно, расписываясь в зачетной книжке, само собой возвелось в ранг завещания и напутствия. Ничего не запомнила про экранизацию, к которой он отнесся благосклонно, зато навсегда врезалось в восемнадцатилетнюю голову: «Вот уже и покуриваете, и губы накрашены...» Разочарование, досада, отчужденность – меня не за ту принимали, на мне можно ставить крест. А так хотелось ему понравиться — умному, все понимавшему ветерану немого кино. В стране, где кто-то кого-то «в гроб сходя, благословил», получить вместо благословения щелчок по носу да по накрашенным губам — запомнишь на всю жизнь.

Дистанция между нами и профессорами в ту пору поднялась до высшей отметки: они знали про кино всё, благо оно, особенно советское, было вполне обозримо, мы — почти ничего. Они были красноречивы, мы — косноязычны, мы в школе ни Достоевского, ни Блока не проходили — что с нас взять? ВГИК обрушивался на нас всей мировой культурой, тайной и авторитетами. Изнанку кино никто не спешил открывать, актуальной политики избегали — опасались студентов, и правильно, пуганое поколение наших мэтров умело говорить обтекаемо, а мы — понимать между слов, по оговоркам и выражению лица, и это было самое интересное. Тому же профессору М.С.Григорьеву пришлось осуждать Пастернака за книгу «Доктор Живаго». Спецлекция по приказу свыше.

Он принес стопку старых книг и, объявив, что Пастернак всегда был эгоцентриком, прочел нам «Охранную грамоту» и другую волшебную прозу молодого Пастернака. Ее и в библиотеке было не достать. Я изнутри знала эту поганую историю травли, только тогда начавшейся, поскольку была знакома с дочерью О.В.Ивинской Ирой Емельяновой и читала в бледных машинописных копиях стихи из романа. Потому я заранее смотрела волком на старого профессора: как-то он будет выкручиваться? Но случилось что-то непостижимое: под гипнозом «Охранной грамоты» — не помню, как другие, их в тот момент не существовало — я сидела ошеломленная, не понимая сложных оборотов мысли, но веря музыке и дрожи, словам и ритмам, передающим дрожь чужой далекой юности через поколение мне, «девушке, не читавшей Канта», не знавшей, что Пастернак учился в Марбурге, и, разумеется, не читавшей «Доктора Живаго», как и профессор Григорьев. Но он убедил нас в тот день, что Пастернак и без романа достоин Нобелевской премии.

Возьму-ка я «Охранную грамоту», прямо сказать подзабытую, и процитирую: «...А как необозримо отрочество, каждому известно. Сколько бы нам потом ни набегало десятков, они бессильны наполнить этот ангар, в который они залетают за воспоминаньями, порознь и кучею, днем и ночью, как учебные аэропланы за бензином. Другими словами, эти годы в нашей жизни составляют часть, превосходящую целое...»

Отлыниваю от объявленной темы. Нет бы припомнить недавнее прошлое, когда девушки, отобранные для ВГИКа, еще лепетали первые слова, а профессии режиссера и сценариста были мужскими, и редкие женщины, рискнувшие этим заняться, подозревались в «мелкотемье» и в том, что «не выдюжат», а меня вдруг затянуло в коварный «феминизм», потому что тема назрела, журналистки и зрительницы вопрошали, и в говорливое то время перестройки и братания с Западом следовало понять и растолковать тамошние словечки «сексизм», «феминизм», «гендер» и вообще объяснить обществу, чего это бабы там так волнуются и не пора ли нам тоже, нам, равноправным и эмансипированным, обратить на себя внимание? Хлопотали о женском издательстве, ездили на семинары и конгрессы, участвовали в телепередачах и анкетах, женский кинофестиваль в Кретеле под Парижем до сих пор шлет приглашения, и если мне давно уже «надоело говорить и спорить», жизнь взяла свое, литература и журналистика феминизируются естественным путем, по потребностям читательниц и зрительниц, и тема эта — «женский взгляд» — старела вместе с нами и утряслась (в пределах читающей публики) и выродилась в газетные провокации, вопросы на засыпку («Может ли в России женщина быть президентом?» — это по радио, а в «ЛГ» — «Новый матриархат: фантазия или реальность?»), и если я уже давно зареклась рассуждать на эти вязкие темы, то что ж на практике, когда такой расклад? Не замечать, что все они девушки? Да еще такие молоденькие? Для многих поступление во ВГИК как выбор судьбы. Я не могу не замечать, что мой феминизм до американской «корректности» недотягивает. Пока что они все равны в коловращении студенческой жизни, и предстоят им любовь и дружба, романы и разрывы, свадьбы и дети и равно необходимая мальчикам и девочкам, мужчинам и женщинам личная жизнь... Но только при первых же профессиональных удачах и карьерных успехах обнаружится старое, как мир, неравенство: мальчикам будет попутный ветер, а девочкам — наоборот. Работай изо всех сил, не прозевай свои таланты — и все приложится: успех у женщин, общественное внимание, хорошая компания, возможность выбора. Это для мужчин. А женщин любят не за то. Таланты и

усилия, нежно ценимые нами, преподавателями, не помогут ни быть любимой, ни вить гнездо.

Я понимаю, что это старорежимная формула женского счастья, но я ходила по этим коридорам еще до сексуальной революции, покуривала сигареты «Фемина», дорогие, дамские и отвратительного вкуса, сменила их на «Дукат» и «Новость», а слово «секс» относилось тогда только к «секс-бомбе»... Было русское, какое-то неловкое, стыдноватое слово «пол», созвучное «подполью», подпольные порнографические фотографии, водившиеся в общежитии (операторы и тогда не терялись), и страшно хотелось послушать умных людей, хотя бы и старорежимных. Я уже прочла в той же «Охранной грамоте»: «Всякая литература о поле, как и самое слово «пол» отдают несносной пошлостью, и в этом их назначение. Именно только в этой омерзительности пригодны они природе, потому что как раз на страхе пошлости построен ее контакт с нами, и ничто не пошлое ее контрольных средств бы не пополняло». Почему? Я продираюсь к смыслу — на пределе разума («в разумных пределах»), но я уже работаю на краснознаменной ЦСДФ, меня посылают на завод «Серп и молот» писать о бригаде коммунистического труда. Бригадир — женщина. Да и вся бригада карусельщиц — одни тетки. Они тянут чугунную «карусель», ну примерно, как бабы, впрягавшиеся в плуг. Тетки толстые, животастые, «картофельного» поколения. «Про нас — кино?!»

Пастернак придирается к смыслу «пола и пошлости», и вот оно что: «Какой бы материал ни поставляла наша мысль по этому поводу, *судьба* этого материала в ее руках. И с помощью инстинкта, который она прикомандировала к нам ото всего своего целого, природа всегда распоряжается этим матерьялом так, что все усилья педагогов, направленные к облегченью естественности, ее неизменно отягощают, и *так это и надо*». Его курсив. Смысл опять бликует, не дается, но вдруг распахивается: «Это надо для того, чтобы самому чувству было что побеждать. Не эту оторопь, так другую. И безразлично, из какой мерзости или ерунды будет сложен барьер. Движенье, приводящее к зачатью, есть самое чистое из всего, что знает вселенная...» За его вселенским, марбургской выделки, сознанием не угнаться. Перечитываю, как стихи.

Бригадир карусельщиц — веселая, бойкая тетка — пригласила в гости, купила портвейну, сыру-колбаски, и в деревянном домишке (за занавеской сын, уже девушек водит) чудно мы с ней посидели, обсуждая ее киногеничность и в чем ей сниматься, и все уже было готово — сценарий, режиссер-оператор, — как вдруг, по непонятным причинам — стоп! — не будет этого кино. Редактор В.К.Фартучный так объяснил: «Мы часто продаем наши фильмы за границу. И что ж? Они увидят, что у нас женщины на тяжелой работе?» Было обидно — не до слез, а до праведного: «Ах вы сволочи, лицемеры...» Поехала на трамвае объяснить, извиниться, но как я им скажу: «Потому что вы женщины...» Стыдно было войти в «Серп и молот». Так и не вошла. Наверное, в том трамвае во мне и прорезался феминизм, с болью, как зуб мудрости.

А вот еще воспоминание из тех времен. «Виноват Лев Толстой!» Не помню, кто сказал, но согласна: как он назвал Наташу Ростову «самкой», так миллионы девочек, «проходивших» «Войну и мир», откликнулись в душе своей: «Нет, мы пойдем другим путем». И идут, не остановить. А нам, Наташам, еще и Чехов добавил в «Трех сестрах» свою Наташу. Они-то хотели, «как лучше». Но — «не дано предугадать...»

Я смешала эти воспоминания не по логике «полового вопроса».

Случилось так, что «Охранная грамота» стала «вторым рождением», тут бы и начинать высшее образование, но жизнь бросила в коммунистический труд и тут же о стенку — к чиновникам. Обманули нас, дураков, и денег не заплатили. Зато «боевое крещение». И так будет со всеми, кто приходит в кино, и так будет всегда. Только начнешь постигать высокое искусство — иди на «мыльную оперу» подмастерьем, а там вдруг и ее прихлопнут. И эти «новенькие» будут барахтаться в том же треугольнике, и знают, в отличие от нас, об этом — кино достаточно обнажило свою изнанку. Но приходят, уверенные в себе и в жизни. Может, знают что-то еще?

НЕВОСТРЕБОВАННОЕ КИНО

ЕВГЕНИЙ ЦЫМБАЛ

Тоска по умному

В 1989 году я впервые оказался в Париже. Вместе с режиссером Иосифом Пастернаком мы жили в причудливой двухэтажной квартире на улице Генерала Леклерка. Квартира принадлежала известному французскому режиссеру, теоретику театра и поэту Арману Гати и его жене — кинорежиссеру, кинодраматургу, актрисе, историку, прекрасной переводчице и просто чудесной женщине Элен Шатлен. Хозяин ставил спектакль где-то в провинции, Элен через несколько дней тоже уехала по делам, оставив нам ключи. Эта квартира заслуживает отдельного рассказа. По семейной легенде на первом этаже в просторной комнате с большим окном в потолке, служившей одновременно кухней и столовой, в 1902 году стояла печатная машина и печаталась газета «Искра», из которой потом все и возгорелось. На втором этаже были две небольшие комнатки и огромная стеклянная веранда, переходившая в нечто среднее между оранжереей и верандой уже на третьем этаже. В этом стеклянном сооружении я и спал. Помимо цветов и пары диванов «оранжерея» вмещала множество шкафов и стеллажей с книгами, которые можно было смотреть и читать. Книги были на французском и русском, причем большая часть русских книг была издана на Западе и никогда в СССР не публиковалась. Естественно, мы с Иосифом накинулись на эти книги и после многочасовых странствий по Парижу едва ли не до утра вчитывались в тексты, о которых до этого даже не слышали.

В одном из журналов я наткнулся на неизвестное мне тогда имя — Гайто Газданов. Я прочитал два его рассказа и был совершенно очарован удивительным мастерством и абсолютной непохожестью на все, что читал раньше. Несколько дней я ходил по Парижу под впечатлением от прочитанного, тем более что наш маршрут нередко проходил по описанным в рассказах местам.

По возвращении в Москву, буквально в тот же день, я купил в книжном магазине впервые изданную в СССР книгу романов Газданова и, прочитав ее, понял, что должен делать фильм по одному из них — «Призрак Александра Вольфа». Через полгода сценарий был готов.

В свои следующие поездки в Париж я старался выбрать время и посетить те места, где в 20—30-е годы жили русские эмигранты и которые описывались в романе. Еще через какое-то время мне удалось познакомиться с племянницей и наследницей Газданова Марией Ламзаки, воспитывавшейся в его доме и фактически бывшей его приемной дочерью. Я рассказал ей, что написал сценарий, и она пригласила меня в гости. Жила она в бывшей квартире Гайто — крошечной трехкомнатной квартире на шестом этаже, на юге Парижа, в которой все оставалось так, как было при жизни Газданова. Мария Ламзаки

родилась в Одессе, попала в Польшу, но после смерти матери осталась сиротой и в малолетнем возрасте была вывезена Газдановыми из Варшавы и почти всю жизнь прожила вместе с ними в Париже. Она прекрасно говорила по-русски, но из-за слабого зрения не могла читать. Я прочитал Марии сценарий, который ей очень понравился, она даже всплакнула, хотя была женщиной довольно острой на язык и за словом в карман не лезла. (Много лет проработав в польском эмигрантском журнале «Культура», издававшемся Ежи Гедройцем, она как по-польски, так и по-русски ругалась смачно и виртуозно.) После этого еще часа три мы говорили о Газданове. Опомнились уже за полночь. Мария предложила мне заночевать в кабинете Гайто, на диване, на котором он спал. Я, естественно, отказался, и домой мне пришлось возвращаться на такси. На прощанье Мария сказала, что очень хотела бы увидеть фильм, снятый мной по Газданову и, чтобы эту возможность у меня не украли, предложила на следующий день отправиться в авторское агентство и оформить передачу прав. Что и было сделано.

Став правообладателем экранизации такого замечательного романа, я, начиная с 1992 года, многократно пытался заинтересовать разных продюсеров этим проектом. Около двух лет он обретался в студии «ТРИТЭ». Мы писали письма, делали сметы, подавали проект в Госкино, но, честно говоря, заинтересованности в фильме со стороны руководства студии не было, и все закончилось безрезультатно. Гораздо более активно взялся за дело Александр Михайлов из студии «12А», хотя денег на этот проект мы так и не получили. Мы тогда, едва ли не впервые в отечественном кино, сделали буклет, где с помощью многочисленных фотографий пытались наглядно представить наше видение фильма. Нами уже были подобраны типажи, костюмы, образцы грима, характер освещения для будущей картины. Фильм должен был быть сделан в стиле ар деко. Это нелегкий путь — воссоздать атмосферу Парижа конца 1920-х — начала 1930-х годов, но тем более захватывающий и интересный, что Россия, раздавленная большевистской революцией, подобного стиля не знала. Ар деко господствовал в Европе. В нем выразилось обостренное восприятие жизни людьми, уже оправившимися от первой мировой войны, но еще не предчувствовавшими кошмаров и ужасов второй мировой.

В европейском ар деко гармонично сочетались последние пластические инспирации уходящего стиля модерн с жесткой прагматичностью и графическим аскетизмом конструктивизма. Ар деко не только нашел свое отражение в дизайне мебели, интерьеров, посуды, тканей, уличных фонарей, плакатов, но и формировал сам образ жизни людей, их манеру одеваться, разговаривать, путешествовать, работать и отдыхать. Ар деко — это роскошные порталы кинотеатров и динамичность танцевальных и спортивных залов. Мода на лаун-теннис, верховую езду, автогонки. Освобождение от ханжеской морали и раскованная самостоятельность женщин. Появление коротких юбок и причесок, полуспортивных платьев без рукавов и маленьких кокетливых шляпок. Символами этого стиля навсегда останутся элегантные автомобили «Бугатти», изящная и чувственная живопись Эрте и Тамары де Лемпицки. Это иллюзорный мир желаний, внешних эффектов и светского блеска, навеянный голливудскими грезами. Мир, для большинства людей недостижимый, но не менее желанный, о котором мечтали, ему подражали и следовали. Люди старались свою повседневную жизнь сделать более кинематографичной. Иногда это выглядело как комедия или фарс, чаще становилось драмой, а нередко все заканчивалось трагедией.

Газданов, находясь в положении иммигранта, будучи участником происходящих событий, воспринимал их несколько иначе, как бы со стороны, что обостряло ясность и четкость его зрения, его «камеры-обскуры». Он видел и чувствовал то, чего не замечали французы. Хотя в воздухе уже начинали витать неосознанные смутно-пугающие видения, обыватели спешили насладиться жизнью, вином, танцами и свободой. Скорость и радио были культом. Скотт Фицджеральд назвал это время «эпохой джаза», Хемингуэй — «праздником, который всегда с тобой». Кроме них в Париже того времени жили Генри Миллер, Анаис Нин, Джеймс Джойс, Иван Бунин, Борис Поплавский, Владислав Ходасевич и множество русских писателей и поэтов «незамеченного поколения».

В 1997 году в Хотонской библиотеке Гарвардского университета, которая приобрела архив Газданова, состоялась выставка «Гайто Газданов и русская литература в изгнании». Мой сценарий был одним из экспонатов этой выставки, на которую меня пригласили в качестве гостя.

С тех пор прошло еще пять лет. В целом я отдал работе над сценарием «Призрак Александра Вольфа» более двенадцати лет и до сих пор надеюсь, что поразительная по своей пластичности и визуальному мастерству газдановская проза неизбежно найдет кинематографическое воплощение. Пока, увы, этого не случилось. Хотелось бы понять — почему?

Критики сетуют на трудную жизнь и культурную ситуацию, породившую на экране засилье примитивных и тупых персонажей: либо жестоких и агрессивных бандитов, либо совершенно аналогичных по повадкам и языку «ментов». Немногочисленные попытки рассказать о нормальных людях, за редким исключением, все равно воплощаются в грязной «тюремной» эстетике, вызывая раздражение и отвращение у людей мыслящих и возбуждая подражательные рефлексы и низменные инстинкты у людей примитивных. О чем бы ни шла речь в фильме, все сводится к вульгарности, хамству и насилию. Выходит как в уже известном афоризме: хотели сделать как лучше — кино о людях, а получилось, как всегда — о бандитах.

Кино — это искусство и одновременно очень мощный механизм внушения. Давно стало хрестоматийным утверждение о влиянии кино и телевидения на манеру общения и поступки зрителей. И если человек каждый день видит идиотские сериалы, герои которых имеют одну извилину, то постепенно и сам становится идиотом, не желающим видеть на экране ничего другого. Отечественному массовому зрителю, воспитанному на одномерных соцреалистических фильмах и утрированных страстях индийского кино, привыкшему к стандартному мышлению американских боевиков, необходима наглядная и ясная оппозиция «хорошего» и «плохого». Теряя ее, он испытывает раздражение и дискомфорт. Положение усугубляет телевидение (особенно в сериалах), постоянно предлагая примитивных и одномерных героев и разжеванные смыслы. В погоне за рейтингом оно идет на поводу усредненного зрителя, который не готов и не хочет перейти от «жвачки для глаз» к более сложному серьезному искусству.

В настоящем произведении искусства персонажи, независимо от рода занятий, прежде всего должны быть яркими и интересными личностями. С мучительными поисками своего предназначения и места в жизни. С напряженным и сложным внутренним миром. Если продюсеры и режиссеры будут подходить к постановке фильма с серьезными творческими задачами, то даже «рассказ о бандите» может достигнуть высоких философских обобщений. «Ищи хорошего в плохом», — говорил Станиславский. Именно такой подход позволяет превращать маргиналов в героев, а зрителей заставляет забывать об их, маргиналов-героев, криминальности и сопереживать им. В мировом искусстве примеров тому множество: в литературе — от «Кентерберийских рассказов» до Достоевского, Гамсуна и Маркеса. В кино — от Чаплина и Жана Ренуара до Копполы, Серджо Леоне и Такэси Китано.

Таким мастерством находить «хорошего в плохом» великолепно владел и Газданов. Жизнь дна он знал не понаслышке. В начале своего парижского существования он около года был клошаром, ночевал под мостами. Почти половину жизни, работая ночным таксистом, в ежедневном «путешествии на край ночи» постоянно сталкивался с тайной жизнью «цветов зла», обильно распускающихся под покровом темноты, когда добропорядочные граждане укладываются спать со своими женами в уютных семейных гнездышках. Да и они, эти «французские Филемоны и Бавкиды», часто представали ночью далеко не благонравными господами. Все эти персонажи во множестве запечатлены в газдановских книгах.

На страницах его прозы полно преступников, сутенеров, проституток, пьяниц, наркоманов и просто люмпенов, обильно населяющих ночной Париж. Но все они личности. Газданов представляет их читателю четко и выпукло, исчерпывающе лаконично, одной-двумя фразами. При этом как без грязной брани и душераздирающего хамского пафоса, так и без навязчивого выжимания слезы.

Отечественный читатель, прошедший школу Чехова, Бунина, Платонова и Трифонова, готов воспринять такую прозу и таких персонажей.

Вообще, в невнимании продюсеров к творчеству Газданова есть «вина» и самого писателя. Ему свойственно подчеркнутое дистанцирование от всего, что является предметом массового потребления, массового спроса, массового успеха. Он всегда противопоставлял себя диктату массы, ненавидел уголовщину, плебейство, медиократию и посредственность. Его творчество ориентировано на высокую культуру, глубокую образованность и несомненный ум. Естественно, элегантная отстраненность Газданова, порою выглядящая бесстрастностью, говоря его словами, «не может не быть душевно чуждой» массовому зрителю. Продюсеры и прокатчики хотят зарабатывать деньги. Они опасаются фильмов, рассчитанных на людей с определенным уровнем душевной и интеллектуальной организации, для которых «культура не носит какого-то случайного характера».

В России немало людей, испытывающих потребность в фильмах такого рода. Однако в последние годы многие из них не имеют финансовой возможности, а часто и желания ходить в кино, зная, что там их ожидает. И умные фильмы в основном не окупаются. Они требуют своей специфики проката. Суетливое желание побыстрее сорвать кассу для них не подходит. На Западе такие фильмы демонстрируются преимущественно в больших городах, в определенных (как правило, небольших) кинотеатрах, расположенных в районах с высоким уровнем культуры населения, например, на территории университетов или рядом с ними, где есть соответствующая публика и спрос на подобные фильмы.

Умные фильмы требуют длительного проката, вдумчивой и ненавязчивой рекламы. При этом условии они держатся в репертуаре многие месяцы и приносят ощутимую прибыль. Достаточно вспомнить картины Кесьлёвского, Гринуэя, Вонг Карвая, Ларса фон Триера. В нашем отечестве прокатчики и продюсеры пока что думают лишь о быстрых и «коротких» деньгах, ориентируясь на массового и непритязательного зрителя.

Я думаю, что должно пройти время (надеюсь, не очень большое), чтобы те, от кого зависит финансирование экранного искусства, вспомнили о существовании интеллигентного зрителя. А когда это произойдет, неизбежно будет востребовано и творчество такого блистательного и тонкого писателя, как Газданов.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951-9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

Кинотеатр «5 звезд»
ул. Бахрушина, 25

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

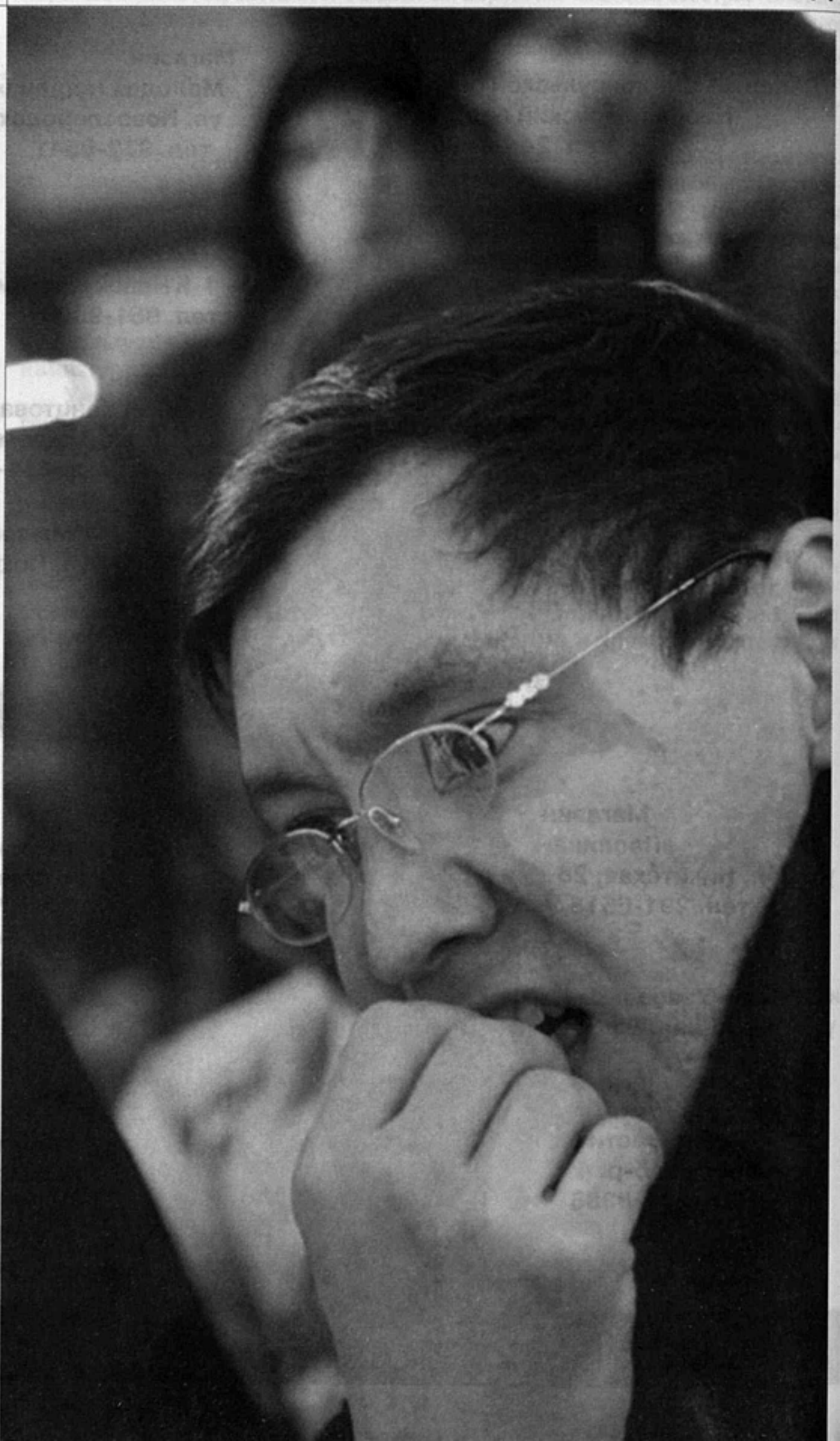
Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609

ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



Егор Кончаловский

ЕГОР КОНЧАЛОВСКИЙ:

«Это право надо заслужить»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ИРМА КАПЛАН

Ирма Каплан. В прошлом году у нас вышло немало хороших фильмов, но ваш «Антикиллер» побил все рекорды посещаемости. Чем, по-вашему, он зацепил зрителя? Что в нем есть такого, чего нет, к примеру, в балабановской «Войне» или «Звезде» Лебедева?

Егор Кончаловский. «Антикиллер», объективно говоря, неплохо сделан. В этом жанре, я думаю, это первый российский фильм, который снят на достаточно хорошем уровне, — это качественная работа. Я не беру сейчас такие блокбастеры, как «Сибирский цирюльник» или «Романовы. Венценосная Семья», которые стоят десятки миллионов долларов. К тому же успех «Антикиллера» — это артисты, рекламная кампания и популярность романов Корецкого. Я действительно считаю, что наша картина заслуживает того, чтобы ее посмотрели, в большей степени, чем многие из тех, что выходят сегодня. Не все, но многие.

И.Каплан. Что не позволяет режиссерам этих «не всех, но многих» фильмов сделать свою работу качественно?

Е.Кончаловский. Российским режиссерам, в первую очередь, не хватает образования. Элементарного образования.

И.Каплан. Не осталось мастеров, у которых есть чему поучиться?

Е.Кончаловский. Нет, мастера, безусловно, остались, но образование, учеба — процесс сложный, индивидуальный и постоянный. Скажем, мой отец Андрей Кончаловский, большой режиссер, постоянно занимается самообразованием. На самом деле, тому, *как* снимать, очень легко научиться. Очень сложно научиться понимать, чувствовать, *что* снимать. Прежде всего, необходимо быть в курсе того, чем живет мир — и большой мир, социум, и кинематограф. Глупо режиссеру Х пытаться экранизировать «Мастера и Маргариту», потому что у него ничего не получится по определению. Понимаете? Не может, грубо говоря, чумазый играть на фортепьяно. А у нас большинство людей, которые делают вид, что занимаются режиссурой, — как раз чумазые.

И.Каплан. Сложно, как у вас все. А вот Джордж Клуни считает, что «кинобизнес — это казино, где надо делать ставки и верить в судьбу». Вот так просто. А на что чаще всего ставите вы?

Е.Кончаловский. Я не могу ответить на этот вопрос. У меня как-то все идет само по себе, и я полагаюсь скорее на интуицию, чем на точный расчет. А когда руководствуешься интуицией, то очень часто поступки — и мои, и моих героев, — трактовка событий, персонажей и характеров не рациональны, а эмоциональны, что российскому зрителю ближе и понятнее.

И.Каплан. Что дает успех картины: возможность работать дальше, не испытывая проблем с инвестициями? Или за кассовым успехом всегда таится опасность самоповторов — опасность стать заложником собственных находок?

Е.Кончаловский. Да нет, заложником... я не знаю, кем надо быть, чтобы стать заложником.

И.Каплан. А сравнения с успешной работой? Начинается же невольная борьба последующих фильмов с картиной-хитом?

Е.Кончаловский. Конечно, это бывает. Боязнь сравнения... Вообще, кино трудно делать. Трудно снять плохой фильм, еще труднее — хороший. Я бы не сказал, что обязательно становишься заложником, режиссером одного жанра, по аналогии с артистом одного амплуа. Во всяком случае, мне это не грозит, так как я обращаюсь к совершенно разным темам в фильмах, над которыми уже сейчас работаю. Я готовлю историческую картину о скифах, о 1918 годе в России и т.п.

И.Каплан. Что-то вы не упоминаете свои проекты «Охота на пиранью» и «Повести Белкина».

«Антикиллер»

Е.Кончаловский. Первый проект развалился, когда Гусинский уехал из нашей страны.

И.Каплан. Предложите другим, тому же Первому каналу, который вас уже, с позволения сказать, проверил на состоятельность — как режиссера, в которого можно вкладывать деньги.

Е.Кончаловский. Да я считаю, что эта идея несколько устарела. А на «Повести Белкина» тоже в свое время не нашлось финансистов, а теперь... Ну, дождется этот проект меня — будет делаться, вероятно. Не дождется — снимет его кто-то другой.

И.Каплан. Скажите, а помогает вам в кино родство со знаменитыми режиссерами или бремя их славы, напротив, тяготит — вас ведь часто норовят сравнить...

Е.Кончаловский. Я давно существую как достаточно (если не исключительно) самостоятельная единица. Более того, мне никогда никто не помогал. Я никогда не делал ничего ни через «ТРИТЭ», ни через Фонд культуры, ни через Госкино, ни через Союз кинематографистов. Никогда, кстати, и не просился ни в Союз, никуда. Конечно, неизбежны сравнения, но... Ну странно сравнивать «Антикиллера» с «Историей Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж, потому что гордая была» — фильмом моего отца о советских колхозниках и о любви, снятом в 1967 году. Сравнивать его с картиной о бандитах, о беспределе в России конца XX века глупо. А помощь... В кино я пришел сам, а в рекламе, с которой начинал, действительно мне было легко получить первые заказы: ну да, Михалков, Кончаловский. Никто особо не спрашивал, умею ли я снимать. Я проскочил этот тест, эти сложности новичка меня не коснулись: знаете, когда прямо с порога: «Что вы снимали? Ничего? Ну, вот снимите чего-нибудь, тогда и приходите». Такого момента у меня не было. В остальном я независимый человек.

И.Каплан. Люк Бессон обещал как-то прекратить снимать кино из боязни «повториться, не сумев сказать ничего нового». Не кажется ли вам, что вы идете по пути, так пугающему вашего зарубежного коллегу?

Е.Кончаловский. В случае Люка Бессона я эту боязнь очень понимаю, так как качество тех фильмов, к которым он имеет отношение, со стремительной ско-

ростью падает. И вообще, большая часть того, что он делает в последние годы, на мой взгляд, откровенное дерьмо. Если у него появилось подозрение, что он изговорился, — что ж, может, и верно, я, во всяком случае, не буду расстраиваться, если Люк Бессон уйдет из режиссуры. Только бы он не стал продюсером. То, что он продюсирует, еще хуже. Вроде «Такси» и всего такого.

И.Каплан. А есть ли причина, по которой вы перестали бы снимать кино?

Е.Кончаловский. Наверное, если бы я осознал абсолютную ненужность того, что делаю. Вот, к примеру, была такая профессия — точильщик ножей. Ходил он с точилкой по подъезду и выпевал: «Точить ножи!» Это нужно было когда-то. Сейчас — нет. Точно так же, если у людей отпадет нужда в кино, то, конечно, заниматься его производством станет бессмысленно.

И.Каплан. Что вы думаете о фильмах-маргиналах? Их должно быть больше, так как они представляют то, что называется искусством, или авторское кино — вещь никому не нужная?

Е.Кончаловский. Не знаю. Я не приверженец деления кино на мейнстрим и андерграунд, на массовое и элитарное. Я считаю, все границы размыты, и элементы того и другого присутствуют во всех фильмах. Я не сторонник и не противник ни одного жанра. Другой вопрос: буду ли я смотреть все подряд...

И.Каплан. Вот и расскажите, что вы смотрите и что нет. Что для вас идеальное кино и антикино?

Е.Кончаловский. Ну, это сродни вопросу: «Кто сильнее: слон или кит?» Вот антикино могу назвать...

И.Каплан. Назовите.

Е.Кончаловский. Потому что есть картины, которые действительно не кино, а шифрование пустоты — в лучшем случае. А идеальное кино... Есть такой фильм, вы его наверняка смотрели, «Пианино» Джейн Кэмпион. Он настолько хорошо сделан, настолько талантливо, это, кстати, и папино мнение, и я с ним согласен. Очень хороший пример идеального кино. Так вот, фильм так прекрасен, что даже противно становится в какой-то момент. Потому что, ну не подкопаешься — как евроремонт. Так не бывает. Переполированный фильм.

И.Каплан. А как насчет антикино?

Е.Кончаловский. «Я — кукла». И такого кино немало. Делают подобные карти-

«Затворник»

ны и мои знакомые, даже приятели, я бы мог назвать их фильмы, но зачем? Я могу испортить отношения с ними. Верно?

И.Каплан. Нет! Разве правда не дороже лести?

Е.Кончаловский. Нет. Зачем? Это все равно что сказать женщине, что она плохо выглядит.

И.Каплан. Так пусть пойдет и приведет себя в порядок! Если человек адекватен,

критику он примет как руководство к совершенствованию, а не как повод расплеваться со старым другом. Может, это сподвигнет ваших приятелей лучше работать.

Е.Кончаловский. Их не сподвигнет.

И.Каплан. А может ли моральное кино сегодня быть популярным?

Е.Кончаловский. Я не могу сказать, так как мораль широкое понятие. В нацистской Германии была своя мораль, и в Советской России была своя мораль, под которой мы очень долго жили. Но кино, прославляющее советскую власть и неоценимую роль партии в становлении счастливого советского общества, я считаю антиморальным. Поскольку такое кино было на службе аморального режима. Мораль — вещь очень относительная. Общество — капиталистическое, – в котором мы сегодня пытаемся жить, имеет свои ценности, однако перенесись мы в советское государство лет эдак на двадцать назад, все, что мы делаем, покажется глубоко аморальным. Мораль, этика, мировоззрение изменяются с развитием общества. При этом существует некая личная мораль, у каждого человека своя. Другое дело, что кто-то может мои принципы посчитать безнравственными.

И.Каплан. А может ли кино быть пропагандистом национальной идеи?

Е.Кончаловский. Для нас сегодня национальная идея заключается в двух вещах: выживание и сохранение естественных ресурсов. Во всяком случае, если бы я занимался политикой, я бы эти задачи сделал краеугольным камнем своей программы.

И.Каплан. Вот и несите свои передовые идеи в массы с помощью кино.

Е.Кончаловский. Можно, разумеется. Но бросаться от одной идеи к другой и одинаково хорошо эти идеи разрабатывать — не лучший путь для режиссера. Да и пока что меня другие вещи интересуют.

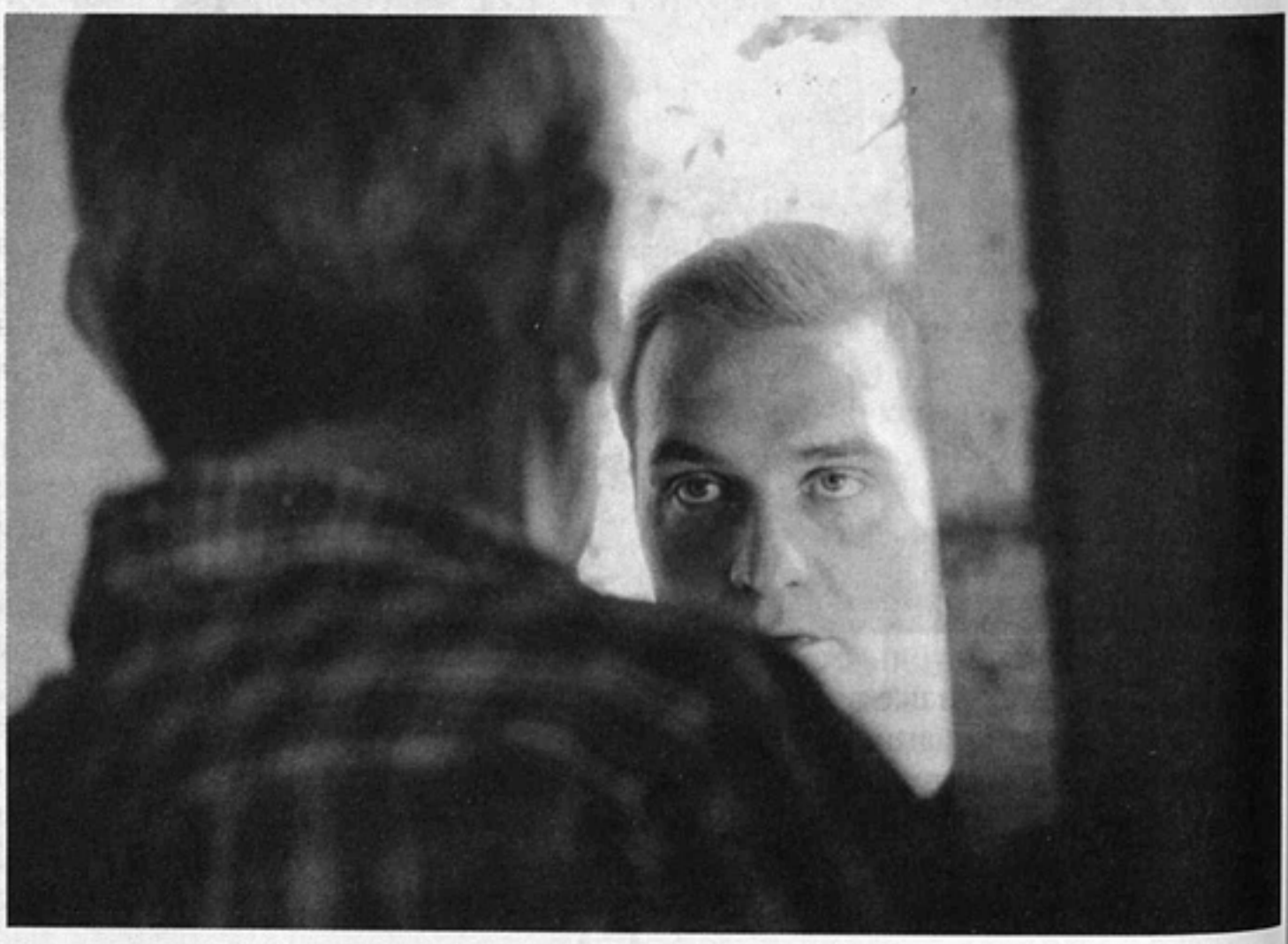
И.Каплан. Ну да, как говорить, так все — герои-реформаторы, а как до дела. Впрочем, есть мнение, что заставить зрителя задуматься об отечестве можно с помощью либо откровенной пошлости на грани кича, либо прямой назидательной публицистики, либо надрывной сентиментальности. К чему обращаетесь вы?

Е.Кончаловский. Я не знаю. Я бы назвал большое количество фильмов, которые как раз обладают этими качествами: слащавостью и псевдопатриотизмом.

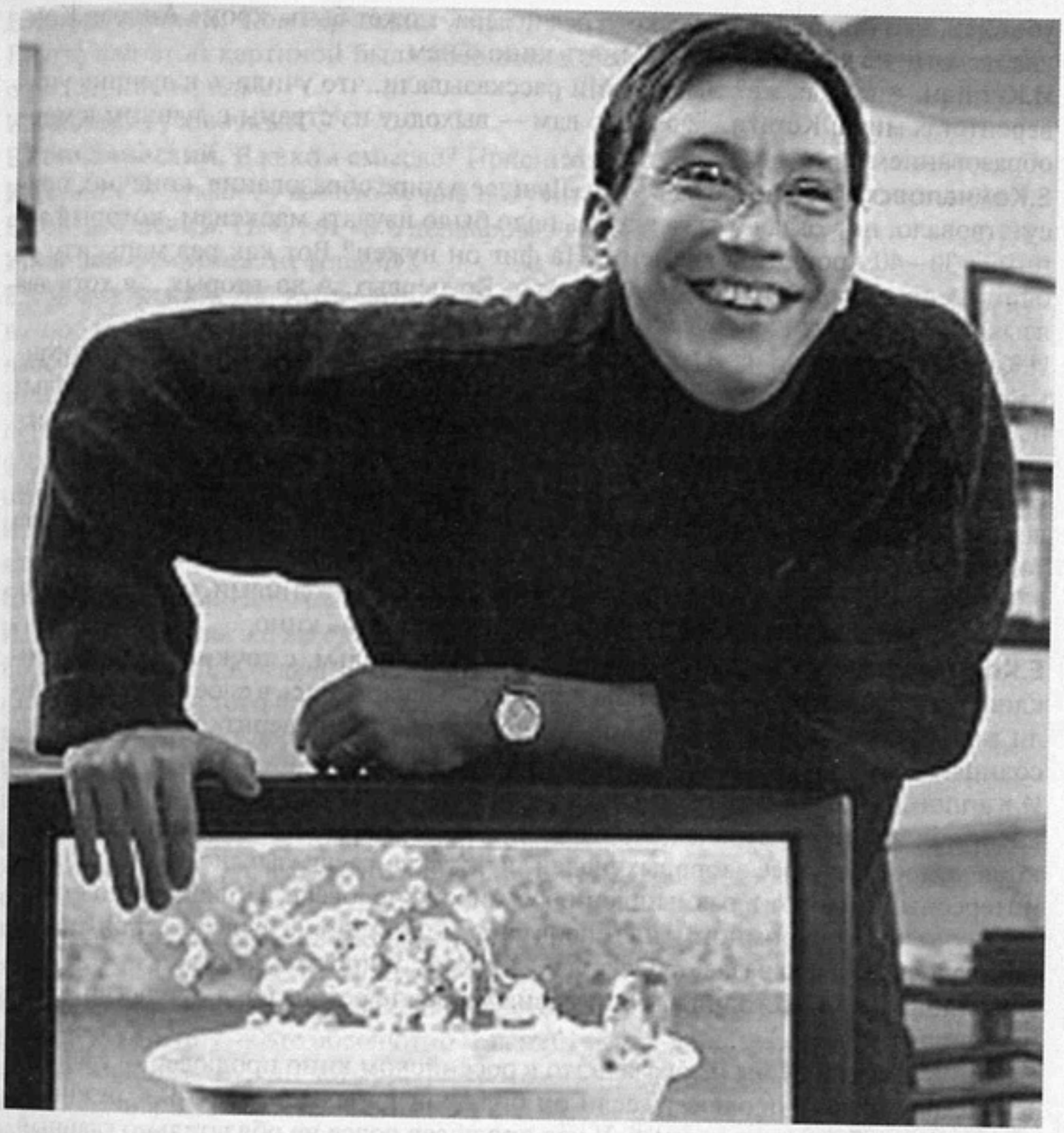
И.Каплан. А «Война» есть в вашем списке?

Е.Кончаловский. Я «Войну» не смотрел, думаю, что к ней мои слова не относятся.

И.Каплан. А почему патриотизм «Братьев» так часто зовут неполиткорректным, ведь те же американцы не сильно задумываются, не обидит ли их киношная гегемония какое-нибудь государство?



«Затворник»



Егор Кончаловский

Е.Кончаловский. Извините, пожалуйста! В «Брате-2» такой расклад: хохлы — уроды, негры — козлы. И только он, русский, — парень что надо. К примеру, сейчас снимается картина «Баязет» — о том, как две тысячи русских казаков были посланы царем на помощь армянам, которых повырезали турки. Здесь, на мой взгляд, есть пространство для возвеличивания русского героя, солдата. Но когда ты за просто так и здорово живешь берешь и говоришь, что украинцы — свиньи, а черные вообще настолько далеки от человеческого облика, что выстрелить одному из них в лицо измельченными гвоздями — доблесть великая, — это, конечно, квасной патриотизм плохого вкуса, провоцирующий усредненного русского зрителя на самые дурные поступки. Во всяком случае, такое понимание национальной идеи мне кажется вредным.

И.Каплан. Наталья Андрейченко как-то сетовала, что «в новом русском кино жанр — блатной, герой — бандит». Сегодня настоящий герой невозможен без убийств и крови?

Е.Кончаловский. Я не согласен с Наташей Андрейченко. Сейчас в кино масса других тем и сюжетов. Но криминальная тема получается лучше, чем, скажем, политическая или культурная. Давайте попросим какого-нибудь среднего русского режиссера снять картину об Альбрехте Дюрере или о Рафаэле... Это нереально.

И.Каплан. Потому что ума не хватит, денег нет или смотреть никто не будет?

Е.Кончаловский. Не то что ума — образования не хватит. К тому же денег действительно нет, и в совокупности смотреть то, что в итоге получится, никто не будет. Потому что если денег мало, то это будет плохо. Вот, опять же, снимают сейчас «Баязет». Сложно сделать фильм, в котором тридцать тысяч конных турок атакуют крепость с двумя тысячами русских казаков, за маленькие деньги: может получиться не очень убедительно. А если получится плохо, зачем тогда смотреть? Или другой пример. Вот был великий русский художник Врубель, и я

убежден, что ни у одного русского режиссера, может быть, кроме Андрея Кончаловского, не хватит культуры снять кино о нем.

И.Каплан. А вы как же? Вы же сами рассказывали, что учились в лучших университетах мира. Кстати, зачем это вам — выходцу из страны с лучшим в мире образованием?

Е.Кончаловский. Дело же не в этом. Лучшее в мире образование, конечно, присутствовало, но когда я уезжал, здесь надо было изучать марксизм, который занимал 30—40 процентов времени. На фиг он нужен? Вот как раз марксизм — один из примеров шифрования пустоты. Во-первых. А во-вторых... я хоть два языка выучил почти как русский. Уже хорошо.

И.Каплан. От России на «Оскар» отправили «Дом дураков» — работу образованнейшего человека, вашего батюшки. Вот только дальше отборочного тура фильм не прошел. Может, мы неправильно фильмы выбираем? Слишком интеллектуальные? Ведь под «Дом дураков» в кинотеатре попкорном не похрустишь.

Е.Кончаловский. Может быть. «Оскары» за лучший иностранный фильм не всегда должны потакать усредненным, не очень высоким вкусам американской толпы. А то, что не прошел, — всякое бывает, хотя фильм хороший.

И.Каплан. Вот мы, руководствуясь подобными соображениями, и шлем туда то, что американцам не понять. Они ведь отметают умное кино...

Е.Кончаловский. Ну почему отметают? Может, фильм, с точки зрения американцев, не заслуживал того, чтобы получить «Оскар». Ведь в свое время получили же «Оскар» два наших фильма — «Москва слезам не верит» и «Утомленные солнцем».

И.Каплан. А что вы думаете о «Доме дураков»?

Е.Кончаловский. О дураках, живущих в сумасшедшем доме, которые оказываются мудрее и добрее здоровых людей, искусство рассказывало много раз. Это интересный поворот в размышлениях о мире, о человеке. Но какого-то нового слова, по моему скромному мнению, в фильме сказано не было — вероятно, так показалось тем, кто раздает «Оскары». А может, я просто не понял.

И.Каплан. То, что сегодня в кино главным стал не режиссер, а продюсер, хорошо или плохо?

Е.Кончаловский. Я бы не сказал, что в российском кино продюсер — главный. Где-то бал правит продюсер, если он большой продюсер, где-то — режиссер, где-то они работают на равных. У нас продюсер вовсе не обязательно главный.

И.Каплан. Это вы так думаете, или продюсеры тоже в курсе?

Е.Кончаловский. Спросите их. Я, во всяком случае, не считаю, что они надо мной начальники. И та степень свободы, которую я имею на площадке, свидетельствует об обратном. Мне приказать сложно. Меня можно попросить или убедить. Мне нельзя навязать.

И.Каплан. Вы игнорируете мнение продюсера?

Е.Кончаловский. Нет, я готов к дискуссии. Но у нас ни разу не было ситуации, когда бы мы не пришли к консенсусу. Это значит, что и режиссер, и продюсер готовы на компромиссы. Когда продюсер главный, он говорит: «Это будет так или вообще никак».

И.Каплан. Как у вас было на съемках «Затворника»...

Е.Кончаловский. В «Затворнике» меня попросили убрать одну сцену. Я сказал: «Хорошо» — после того как долго сопротивлялся. Но так и не убрал. А потом посмотрел готовый фильм и сказал продюсеру: «Вы были правы».

И.Каплан. А когда по настоянию продюсера вам пришлось взять Амалию Мордвинову на роль, в которую она, по-вашему, не вписывалась?

Е.Кончаловский. Да, так было, но это другая ситуация. В «Антикиллере» — тоже: Гоша Куценко пришел ко мне с проектом. Так вообще теперь бывает почти всегда. Режиссеру говорят: «Есть проект, есть бюджет, есть твой гонорар, и есть актер или актриса. Это условия нашей с тобой совместной работы».

И.Каплан. Вот вы и заложник продюсера.

Е.Кончаловский. Нет, секундочку. Продюсер мне предлагает проект с несколькими константами. Они не обсуждаются. Беретесь? Да. Нет — нет. С этого момента для режиссера начинается торговля, если он берется, конечно.

И.Каплан. Снимая коммерческое кино, вы ощущаете себя художником или исполнителем заказа?

Е.Кончаловский. Коммерческий успех «Антикиллера» не был запланирован. Работа над этой картиной была абсолютно творческим делом, я снимал свой, очень личный фильм.

И.Каплан. Тусовочный.

Е.Кончаловский. В каком смысле? Поясните.

И.Каплан. Я думаю, у вас это лучше получится.

Е.Кончаловский. Нет, вот «8 ½ долларов» — это тусовочное кино.

И.Каплан. А «Мама, не горюй»?

Е.Кончаловский. Да. Хотя этот фильм имел успех у зрителя. Но у нас не тусовочное кино. Тусовочное кино — это кино, сделанное для междусобойчика, с набором шуток, понятных только определенному, узкому кругу людей. Хотя мы тоже позволили себе слегка пошутить для своих. «Антикиллер» шире тусовочного кино, аудитория которого — не больше полутора тысяч человек, а наш фильм собрал аудиторию, которой не собирал за последние лет пятнадцать ни один российский фильм, может быть, за малым исключением.

И.Каплан. А вас не смущает, что ваша недолгая кинокарьера — это череда заказух?

Е.Кончаловский. Нет. Абсолютно.

И.Каплан. А когда же вы скажете свое слово?

Е.Кончаловский. Когда я заслужу право делать то, что я хочу, за большие деньги. Поясню. Для того чтобы снять «Антикиллера-2» , мне надо было снять «Антикиллер». «Антикиллер-2» уже намного больше первого фильма — с точки зрения многих составляющих, он и по деньгам больше. У меня даже две следующие картины заказные, а после — не заказная, но коммерческая. Это вопросы, которые смысла не имеют. Может, я заказной режиссер. И это не хорошо и не плохо. Это категория, имеющая отношение если не к одаренности, то к способностям человека.

И.Каплан. И что же, вы свою одаренность потратите на то, чтобы воплощать чужие идеи, вместо того чтобы делать что-то свое?

Е.Кончаловский. Нет. Закончив еще несколько проектов, я буду снимать историческую картину — это абсолютно моя идея. Мне, для того чтобы хорошо сделать этот фильм, нужно четырнадцать миллионов евро. Я могу хоть сейчас написать сценарий и начать обивать пороги в поисках этих денег.

И.Каплан. Обратитесь на телевидение.

Е.Кончаловский. Столько денег сразу мне никто не даст. То есть мне придется потратить несколько лет на поиски денег. Но мне гораздо проще и интереснее постараться сделать за это время пару-тройку хороших картин, и так, в работе, дождаться момента, когда мне эти деньги дадут. Я предпочитаю ждать четырнадцать миллионов, чтобы воплотить свой замысел, а не убивать его, соглашаясь на два миллиона, которые могу получить сегодня. Зачем портить идею?

И.Каплан. А зачем вообще вы в кино? Каковы ваши цели: превзойти, сравняться, самовыразиться, заработать?

Е.Кончаловский. Все вместе. Смысл кино в том, чтобы кто-то другой платил за воплощение твоих собственных идей. И, возвращаясь к одному из предыдущих вопросов, это право надо заслужить.

И.Каплан. Как долго вы его будете заслуживать?

Е.Кончаловский. Я думаю, мне нужна еще одна картина. После «Антикиллера-2» я буду делать то, что хочу. Или не буду.

РАЗБОРЫ

ЕЛЕНА СТИШОВА

Кризис среднего возраста

СОЧИ-2003

В канун грядущего пятнадцатилетнего юбилея — для кинофестиваля, согласитесь, дата внушительная — наш родимый «Кинотавр», похоже, впал в кризис. Хочется верить, что это кризис среднего возраста — точка, через которую проходят все — люди и фестивали. Однако тот факт, что не все в порядке в королевстве Рудинштейна, отметили едва ли не все обозреватели, аккредитованные на четырнадцатом Открытом российском кинофестивале. И это при том, что «Кинотавр» известен не только в Европе, но и по другую сторону океана, что грандиозный экран, вот уже несколько лет подряд вырастающий на площади перед Зимним театром и собирающий весь город на бесплатные вечерние просмотры, не слабее и уж точно новее, чем аналогичное сооружение на МКФ в Локарно. А черноморская волна безотказно работает, лаская тела все более многочисленного корпуса VIPов, слетающихся на пляж у «Жемчужины» семейными кланами, включая прислугу, исключительно для того, чтобы продефилировать по звездной дорожке и украсить своим присутствием тусовку.

В первую трудовую пятилетку, когда «Кинотавр» был частной инициативой известного в узком кругу подольского фаната некупленного (читай: авторского) кино, засветить по телеку «очень важных персон» в качестве завсегдатаев новоиспеченного кинофестиваля было жизненно необходимо — для раскрутки. Но сегодня «Кинотавр» достаточно раскрученный бренд. И ему не пристало быть заложником вынужденной халявы, как в первые годы становления, когда жизнь заставляла подключать всех потенциально влиятельных лиц в надежде на то, что кто-то замолвит словечко в коридорах власти. Но вместо того чтобы потеснить халявщиков, приглашаемых ради пущего пиара, дирекция на сей раз решила сэкономить на международном фестивале и на прессе. Вспомнив, что с некоторых пор у нас имеется ближнее зарубежье, в жюри международного конкурса позвали тех, кто живет поближе, — сберегли, по крайности, на билетах. Из журналистов только счастливчикам повезло приехать за счет «Кинотавра» (мне в том числе, за что низкий поклон дирекции), большинству же было предложено оплатить поездку. Только не говорите мне, что это норма международной фестивальной практики. Как ни надувай щеки, ну не живем мы, как европейцы. Кишка тонка. Усекновение журналистского корпуса негативно отразилось на творческой атмосфере фестиваля, каковая и без того уже не первый год оставляет желать.

Пресса брала реванш на пресс-конференциях, порою напоминающих популярную телеигру «Слабое звено», причем в проигрыше неизменно оказывался режиссер очередного конкурсного фильма. Потому нечего было и думать звать кого-то из творцов поучаствовать в «круглом столе», который традиционно проводит Гильдия киноведов и кинокритиков накануне закрытия. Дискуссия собрала далеко не всех, кто профессионально обязан был принять в ней уча-

стие. Не без резона: нужно быть очень специальным человеком, чтобы получать удовольствие от принятого на подобных посиделках раздраженно-недоброжелательного тона по отношению к коллегам, не говоря уж о предмете обсуждения.

Тем не менее то была единственная за весь фестиваль попытка высказывания о конкурсе в целом, и «рациональное зерно» в ней точно было. А именно: оценив конкурсную программу в целом как заурядную, критики заметили, что такого впечатления можно было бы избежать. Если не брать в конкурс все произведенные за отчетный период ветхозаветные мелодрамы «мыльного» типа и доморощенные мистические триллеры, зато пригласить фильмы нового поколения — «Даже не думай!» и «Бумер», задвинутые в информационный показ, а также и побороться с дирекцией Московского МКФ за право показать на отечественном фестивале — не конкурент он международному! — «Прогулку» Алексея Учителя (как-никак обязанного «Кинотавру» всплеском своей славы) и дебютный «Коктебель». Будь эти фильмы в конкурсе, фестивальный расклад изменился бы, и весьма существенно.

Ведь участие в нынешнем «Кинотавре» «Бабуси» Лидии Бобровой не помешало Карловарскому МКФ пригласить этот фильм в официальный конкурс, а Сан-Себастьян не погнушался включить в официальный конкурс «Старух» Геннадия Сидорова — фаворита и абсолютного чемпиона «Кинотавра». С беспределом дирекции Московского фестиваля, застолбившего «право первой ночи» на приглянувшиеся отечественные картины, надо что-то делать. Только кто у нас такой смелый, кто попрет против Никиты Михалкова?

«Кинотавр» же, в пору недавнего малокартинья отказавшийся от селекции фильмов-претендентов, похоже, на том стоит. Выбирать, мол, не из чего. Вот вам объективная картина того, что наработали за прошедший год. На самом деле картина несколько иная: в сочинском конкурсе участвуют главным образом те фильмы, на которые никто не претендует — ни грядущие Московский с Карловарским МКФ, ни последующие Локарно с Венецией и Сан-Себастьяном. Увы, время проведения «Кинотавра» — сразу же после Каннского и накануне Московского МКФ — не назовешь оптимальным. Рыба ищет, где глубже, а человек — где лучше. И с этим невозможно бороться.

Что-то странное происходит и со структурой фестивальных программ. Она постоянно меняет формат. Еще совсем недавно параллельно с основным конкурсом в Сочи был конкурс дебютов со своим жюри, «Панорама» тоже была конкурсной, и в ней участвовали кинематографисты из независимых республик. Теперь есть лишь официальное соревнование и несколько информационных программ: «Панорама», дебютные короткометражки, коллекция новых документальных и анимационных лент, а также специальные показы — числом два в этом сезоне.

Кстати, самые удачные программы — сильная, на мировом уровне документальная и дебюты, тут же расхватанные отборщиками международных фестивалей, — прошли неслышно-незаметно, даже без пресс-конференции, где можно было бы представить фестивальной общественности режиссеров и получить информацию из первых рук.

С информацией вообще традиционно плохо. Единственный источник сведений о фильмах и авторах — каталог. Фестивальная газета специализируется на игривых репортажах и новостях с пляжа, до которых были бы охочи разве что сочинские аборигены, но как раз до них-то газета не доходит.

Все это вместе взятое плюс гипертрофированная роль пляжа в фестивальном режиме дня отменяют синефильскую атмосферу (напрасны киноведческие совершенства составителей ретроспектив), вне которой я не очень представляю себе сам феномен кинофестиваля. А ведь лет десять тому была иллюзия, что именно Сочинский фестиваль станет творческой лабораторией нового российского кино.

Оставим, однако, мечтания. Чем больше мечтаний, тем больше разочарований. Поговорим о фильмах, соревновавшихся на сочинском экране. Было их шестнадцать на круг, авторское и, в основном, жанровое кино «в одном флаконе». Строить на фундаменте конкурса универсальные эстетические концепции и

прогнозировать будущее отечественного кинопроцесса лично я давно зареклась. Честнее говорить о том, что бросилось в глаза и сложилось — помимо воли авторов — в некие доминанты. Скажем, нет сомнений в том, что телевизионное «мыло» сильно влияет на кинопродукцию, начиная с драматургии (чем хуже, тем лучше) и кончая кастингом. Если на главную роль завлечь телезвезду, то это, по мнению продюсеров и режиссеров, — залог успеха и раскрутки фильма. По такому рецепту сделана мелодрама «Жизнь одна» Виталия Москаленко, где

«Бабуся», режиссер Лидия Боброва

в главной мужской роли писателя-неудачника, не от хорошей жизни нанявшегося наблюдать за богатенькой женой «нового русского», снялся самый смазливый из «ментов» — Алексей Нилов.

Трудно представить, как такого рода сюжет «из жизни отдыхающих» — дело происходит в дорогом санатории — будет конкурировать с американским мейнстримом, на котором выросло последнее поколение российских зрителей. Разве что проект народного кино, обещающий ретрансляцию отечественных фильмов по всей России с помощью спутниковой связи, решит проблему проката такого рода лент за счет дешевого билета, который вернет в кинотеатры пожилых патриотов, бойкотирующих голливудское кино из идейных соображений. Конечно, чемпионами проката у нас традиционно становились фильмы тех режиссеров, кто был вровень с «дурным» вкусом масс» (Б.Брехт), кто чувствовал социальный заказ, как говорится, сердцем. Но зрительскую аудиторию уже давно никто регулярно не измеряет — нет такой возможности. Так что одному Богу ведомо, чего ей, аудитории, надобно. Я вела самодеятельные полевые наблюдения, когда смотрела фильмы на площади вместе с народом. Каждый просмотр начинался обычно с нескольких сюжетов «Ералаша». Всякий раз картина была одна и та же: зрители первых рядов, как правило, молодежь, еще засветло занимавшие лучшие места, с энтузиазмом отсматривали ералашные сюжеты и, если очередной фильм оказывался не по вкусу, скандировали: «Давай «Ералаш»!», и дружно, как по команде, покидали площадь. Такая была народная игра.

Не имея внятного ответа на вопрос, какое кино поддерживает российский кинодепартамент, трудно понять, чем руководствуются эксперты, когда отстегивают из невеликого бюджета на экранизацию, к примеру, пьесы А.Галина «Чешское фото», и получается фильм «Фото» режиссера А.Галина — благородный по содержанию и мертвый по форме. Про неудачный фильм «Кавказская рулетка» (режиссер И.Попов), по крайней мере, ясно: здесь больная чеченская тема. Но после балабановской «Войны», где был реальный драматизм и сильная, осмыс-

ленная режиссура, история двух матерей, готовых пойти на преступление во имя вызволения своих сыновей из рук злых чеченов, смотрится как фольклорная байка, сочиняя которую, автор опирался на апокрифические сюжеты, благо за две чеченские войны их накопилось выше крыши, один другого жутчее.

Автор волен брать сюжеты где угодно — была бы в них художественная убедительность. А это уже дело режиссера. Он, режиссер, отвечает за то, что история, рассказанная в «Кавказской рулетке», не воспринимается в реальном времени все еще продолжающейся войны — скорее, тут действует сказочный хронотоп, где архетипическое вытесняет актуальное.

«Магнитные бури», режиссер Вадим Абдрашитов

Отступление о герое

Вторая особенность киноколлекции — резкая смена героя, на что обратила внимание профессор Питсбургского университета (США) Нэнси Конди.

Что мне особенно бросилось в глаза — это уход от проблемы героя-протагониста. В фильмах нынешнего конкурса я вижу попытку идти к непреходящим ценностям в обход героя, через переживание коллективного прошлого, через образы старух, через групповой портрет аутсайдеров («Правда о щелпах», «Шик»).

В этом году режиссеры обращаются, главным образом, к персонажам среднего и старшего поколения («Старухи», «Бабуся», «Не делайте бисквиты в плохом настроении», «Фото», «Правда о щелпах», «Тартарен из Тараскона» и т.п.). Случайное совпадение? По-моему, нет. Кинематограф ищет повод ставить другие проблемы — проблемы коллективной идентичности.

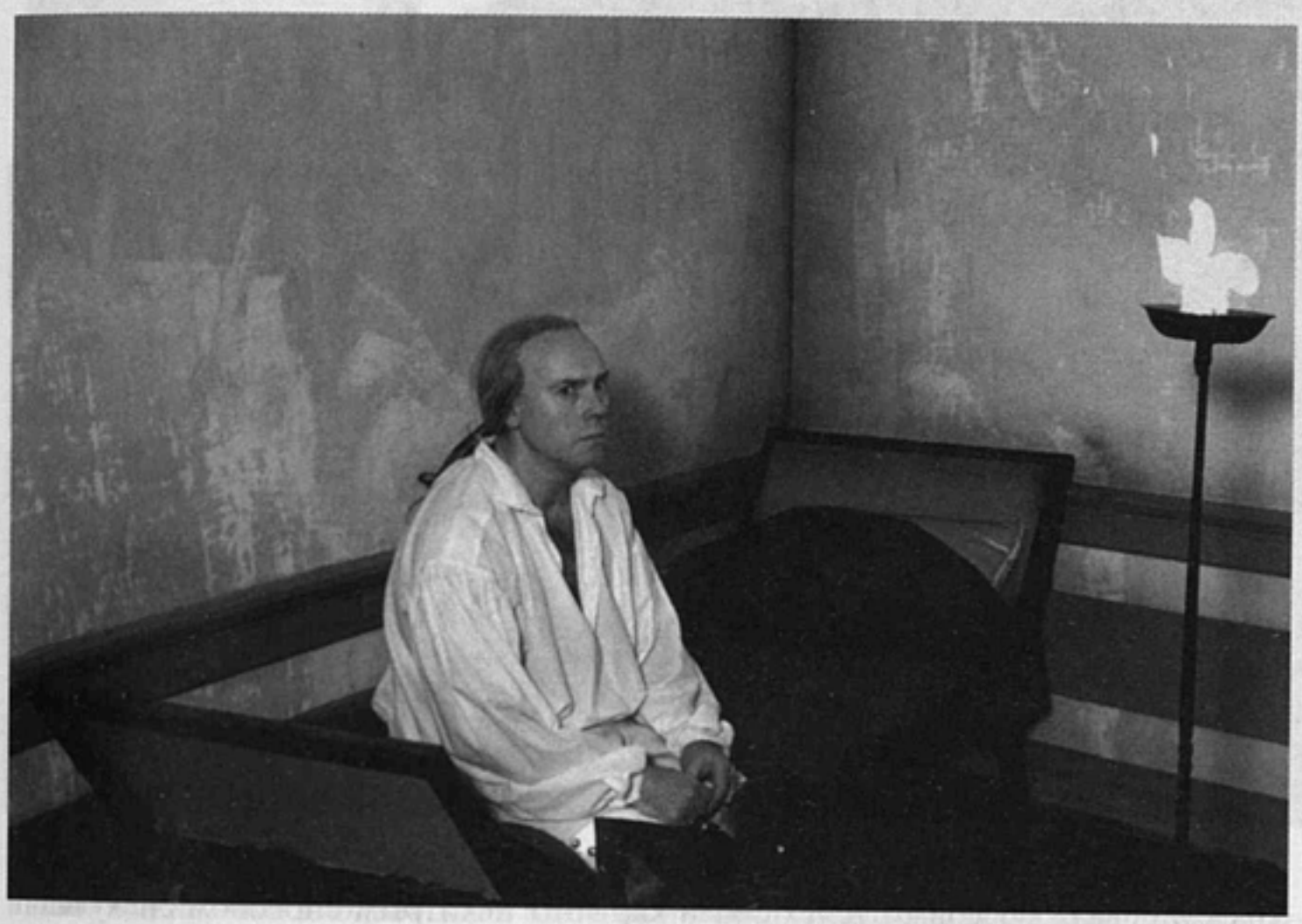
В вышеназванных фильмах есть общий устойчивый мотив: резкая перемена жизни. Молодой милиционер становится бандитом и убийцей («Кармен»), преуспевающий фотограф-художник превращается в бомжа («Фото»), поэтесса с претензиями вынуждена преподавать русский иностранцам («Не делайте бисквиты») и т.д. и т.п. Депрофессионализация всегда связана с маргинализацией, с отказом от социальных амбиций.

Короче, кризис героя в реальности отменяет его как эстетическую проблему в культуре, в частности на экране. Интуитивно кинематографисты двинулись вспять, надеясь там, в прошлом, найти ответы на вопросы, которые ставит настоящее. Единственный, кто продолжает мучиться проблемой героя в реальном времени, — это Абдрашитов. В «Магнитных бурях» он пытается выйти на проблемы ценностей через главного героя.

Поиск нового героя — «настоящего», «реального» — и его столь долгое отсут-

ствие (лишь для Данилы Багрова многие критики делают исключение, считая его «героем нашего времени», в то время как он скорее и.о. героя) ставят вопрос: почему режиссеры не могут создать героических персонажей, которых примет зритель? Почему эта проблема все еще не решена?

В связи с этим стоит вспомнить идею Ницше, который утверждал, что добро и зло есть не только качества, присущие человеку, а проявления фундаментальной борьбы между сильным и слабым, между своим и чужим. На самом примитивном уровне: то, что сильное и мое — это добро. То, что слабое и чужое — это зло. Христианство, как утверждает автор тезиса, есть инверсия этой примитивной



«Бедный, бедный Павел», режиссер Виталий Мельников

структуры. Это «мятеж слабых»: добро отождествляется со слабостью и с позицией чужого (христианское милосердие). Развивая эту идею, можно предположить, что марксизм-ленинизм («кто был ничем, тот станет всем») есть «красная» вариация того же тезиса.

Согласно этой логике, этика — а она имеет прямое отношение к поиску неуловимого героя — является защитным механизмом против грубой силы сильных, которым плевать на этику. Проиграв битву с грубой силой, слабые ищут компенсации в этике («воображаемое мщение», как называет это Ницше в «Генеалогии Морали») — системе, которая утешает их в несносном и унизительном статусе неполноценности.

Это темный тезис, но он подводит нас к выводу: современный «кризис ценностей» является не просто смещением критериев «добра» и «зла» — это кризис самой возможности снова поверить в иллюзию, что добро есть не что иное, как взаимодействие между силой и слабостью, между своим и чужим.

Кажется бессердечным втягивать бедного Ницше в дискуссию о современном российском кино, но, согласно его концепциям, именно такие персонажи, как Данила Багров и Саша Белый, являются идеальными «героями нашего времени», так как оба они — по ту сторону добра и зла. Оба адекватно представляют примитивное понятие героя как «нашей», но не чужой грубой силы. «Наша» грубая сила не может быть «злой» — иначе она станет чужой. Можно сказать, что травма 90-х соскребла с кожи коллективного тела защитный этический слой, который помогал людям не видеть то, чего и мы на Западе не хотим видеть, а именно: «мышцы» силы и власти под гладкой тканью этики.

В современной русской культуре проблема героя все еще остается нерешенной, потому что мечта об этике как об «органической» системе, какая существовала в прошлом и может быть осуществлена, лишь когда фундаментальные вопросы силы и власти снова будут связаны с понятием добра.

Нэнси Конди попала в точку. Ее догадка о том, что добро как высшая ценность в нашей подкорке обручилось с властью и силой, что эта подсознательная уловка и есть доминантная характеристика — нет, не массового, не низового, как вы хотели подумать, а интеллигентского (или считающего себя таковым), а за ним и *художественного* сознания, подтвердилась самым пошлым образом. На пресс-конференции по фильму Лидии Бобровой «Бабуся» журналисты устроили режиссеру обструкцию — ни больше ни меньше. Обвинили ее в том, что она запро-

«Шик», режиссер Бахтиер Худойназаров

граммировала массовый успех своей картины нехитрым способом спекуляции на зрительских чувствах: мол, кто не пожалеет брошенную внуками и родными старушку — божий одуванчик с глазами кроткими, как есенинская родина? Вовсе не художественные просчеты режиссера так завели противников фильма. Непримиримые поборники «хорошего вкуса» пережили настоящую фрустрацию: ведь экран предложил им возможность идентифицироваться с теми негодяями, кто не захотел приютить бездомную бабусю — воплощенное и бескорыстное добро. И сама эта возможность возмутила иных коллег до крайности.

В 60-е была бурная дискуссия по поводу одной стихотворной строки: «Добро должно быть с кулаками». Блестящие полемисты доказывали, что добро с кулаками — это нонсенс. Добро теряет свою сущность, свою феноменологию, едва начинает грозить кулаком. О споре этом позабыто. Образ добра с кулаками вдохновляет художников и устраивает кинопрессу. Добро, не способное себя защитить, доводит до злобной истерики представителей СМИ. Это настолько очевидно, что сама затея Бобровой — показать на экране униженную и оскорбленную бабусю — была воспринята как вызов, как нарушение правил хорошего тона. В доме повешенного не говорят о веревке!

Вот они, вожделенные цветочки зла. Не по ним ли тосковал кое-кто из высоколобых литераторов, предъявивших счет русской литературе как обманщице и лакировщице реальности? Опыт зла, которого, по мысли вышеупомянутых интеллектуалов, нам так остро не хватало, мы наверстали с неслыханной быстротой.

Отступление о зрителе

Профессор Тафтского университета в Бостоне Вида Джонсон, ветеран «Киносавра», всегда присматривается к зрительскому потенциалу нового российского кино.

Для кого режиссеры снимают фильмы? К кому они обращаются? Как и в Америке, российскую зрительскую аудиторию составляют, главным образом, молодые

люди — школьники и студенты. Интересно ли им смотреть все эти ностальгические истории про бабушек-старушек или людей среднего возраста? Чувство потерянной жизни, которая вся в прошлом, — такие проблемы, мне кажется, не могут захватить молодую аудиторию. А вот «Старух» Геннадия Сидорова, особенно при хорошей раскрутке, я думаю, смотреть будут. Это кино для всех, в силу удачно выстроенной жанровой структуры. По сути дела, это новая сказка и, как положено в сказке, у фильма хороший конец. Не важно, что он идиллический, метафорический, важно, что эмоционально он очень точный. Режиссер рассказывал, что финал поначалу был трагическим, но в процессе работы над фильмом и общения со своими героинями он многое переписал и интуитивно понял: финал надо менять, финал должен быть светлым. В отличие от «Трио» Александра Прошкина, где пессимистический финал настолько неорганичен, что портит эмоциональное впечатление об очень хорошем фильме с замечательными актерскими работами. Режиссер мог выбрать открытый финал, что было бы в духе этой картины. Но, видимо, ему хотелось уйти от жанра в психологию, в «правду жизни». Это хроническая болезнь русских художников, у нее глубокие религиозные корни: отсутствие протестантского позитивизма.

«Старухи», режиссер Геннадий Сидоров

Самые удачные жанровые попытки почему-то остались за рамками конкурса. Я имею в виду «Бумер» и «Даже не думай!». Такое впечатление, что в российском кино существует подсознательный страх перед новыми технологиями и новым стилем. Страх, что они разрушат русский культурный код. А ведь — насколько мне известно — именно такого рода российские фильмы, снятые «под Голливуд», собирают зрителей и вполне конкурируют с голливудскими оригиналами.

В программе «Кинотавра» был просмотр, показавшийся мне тестовым. Справляли сорокалетие картины Георгия Данелия «Я шагаю по Москве», чествовали режиссера, композитора и актеров. Я было хотела посмотреть первые кадры и тихо смыться — фильм-то знаю наизусть. Да просидела до конца сеанса.

Еще во время представления съемочной группы меня резанул контраст между профессиональной фальшью опытных ведущих и невозможной, невероятной сегодня искренностью кадров картины, сопровождающих появление на сцене участников церемонии. Потом в течение всего сеанса я наслаждалась атмосферой фильма, сотканной непонятно из чего — из луж на асфальте, из ощущения летней сырости в большом городе, из уверенности в том, что жизнь прекрасна, даже если тебе не повезло в любви. Я не о том, что это мироощущение потеряно навсегда, оно осталось в том времени, в прошлом, и его не удается

воскресить и самому Данелия в последних работах — я о том, что режиссуре слабо делать атмосферное кино. Недостает профессионализма, чтобы сыграть свой ноктюрн на монтажном столе.

Талдыча в который раз об эстетическом освоении нынешней реальности, я не обманываюсь насчет того, что кантилена на сегодняшнем экране, скорее всего, будет отдавать фальшью даже при талантливой режиссуре («Шик» Бахтиера Худойназарова). Но есть другие музыкальные формы и жанры, адекватные додекафонической музыке нашего времени. И есть картины — их, увы, мало, – где ощущение времени есть, и выражено оно именно эстетически, через режиссерскую оптику.

В понятие «режиссерская оптика», помимо авторского «know how», входит еще и *выбор темы*. Тот факт, что четыре автора, в числе которых и маститые, и начинающие, бесстрашно «ушли в народ», чтобы из глубины своих знаний и представлений выразить отношение к реальным процессам жизни, сам по себе уже есть ценность, обещание выхода из депрессии (возможно, обманчивое – нагляделись мы фальстартов). К таким фильмам (показанным в конкурсе) я отношу «Бабусю» Л.Бобровой, «Магнитные бури» В.Абдрашитова, «Правду о щелпах» А.Мурадова и «Старух» — дебют Г.Сидорова, получивший в Сочи все самые престижные премии, включая главный приз «Золотая роза» и приз ФИПРЕССИ.

В «Старухах» Сидорову удалось реализовать весьма сложный кинематографический модуль: сказкобыль (термин Зары Абдуллаевой) со съемками на натуре (деревня Клоково Костромской области), да еще в комедийном жанре, да еще, в основном, с непрофессиональными актерами, впервые увидевшими в глаза кинокамеру.

Алексей Мурадов в «Правде о щелпах» (приз Большого жюри за актерский ансамбль) снял историю про четверых друзей — провинциалов, технарей и бывших «мэнээсов». Один из них, тот, что вписался в новую жизнь, назначает встречу трем другим, а сам не приходит. Трое шатаются по городу, попадают в странные ситуации и непрерывно выясняют отношения — друг с другом, с прошлым и с настоящим. Фильм ностальгирует по безденежным временам душевной открытости, когда окуджавский «Синий троллейбус», как пароль, открывал тебе двери на чужую кухню и ты тут же становился своим. Вы можете не принять картину, посчитав ее старомодной, вы можете, что называется, не врубиться – на фоне нынешнего агрессивного жаргона речь персонажей, явных семидесятников, порою кажется едва ли не эзотерической, понятной лишь посвященным. Но не признать режиссерский талант автора, его, я бы сказала, профессиональную изощренность может только человек без вкуса и без чувства. Не говоря уж о том, что Мурадов совершает географическое открытие — он открывает нам мир провинции с ее уродливыми панельными развалюхами, уже приобретшими, кстати, патину культурного слоя. Узнаваемый топос возвращается к нам и в «Старухах», и в «Бабусе», и в «Магнитных бурях». Мы здесь живем. И это все — про нас.

Но вот что любопытно: каждая из названных картин решительно отмежевывается от реализма, предпочитая какую-никакую, но жанровую дефиницию, пусть и не совсем адекватную. «Магнитные бури» объявляются мелодрамой, «Правда о щелпах» — сердитой комедией, «Старухи» — трагикомедией. И только «Бабуся», будучи классической мелодрамой, смело нареклась драмой.

К чему бы это?

О.КОВАЛОВ

Звезда над степью

АМЕРИКА В ЗЕРКАЛЕ СОВЕТСКОГО КИНО

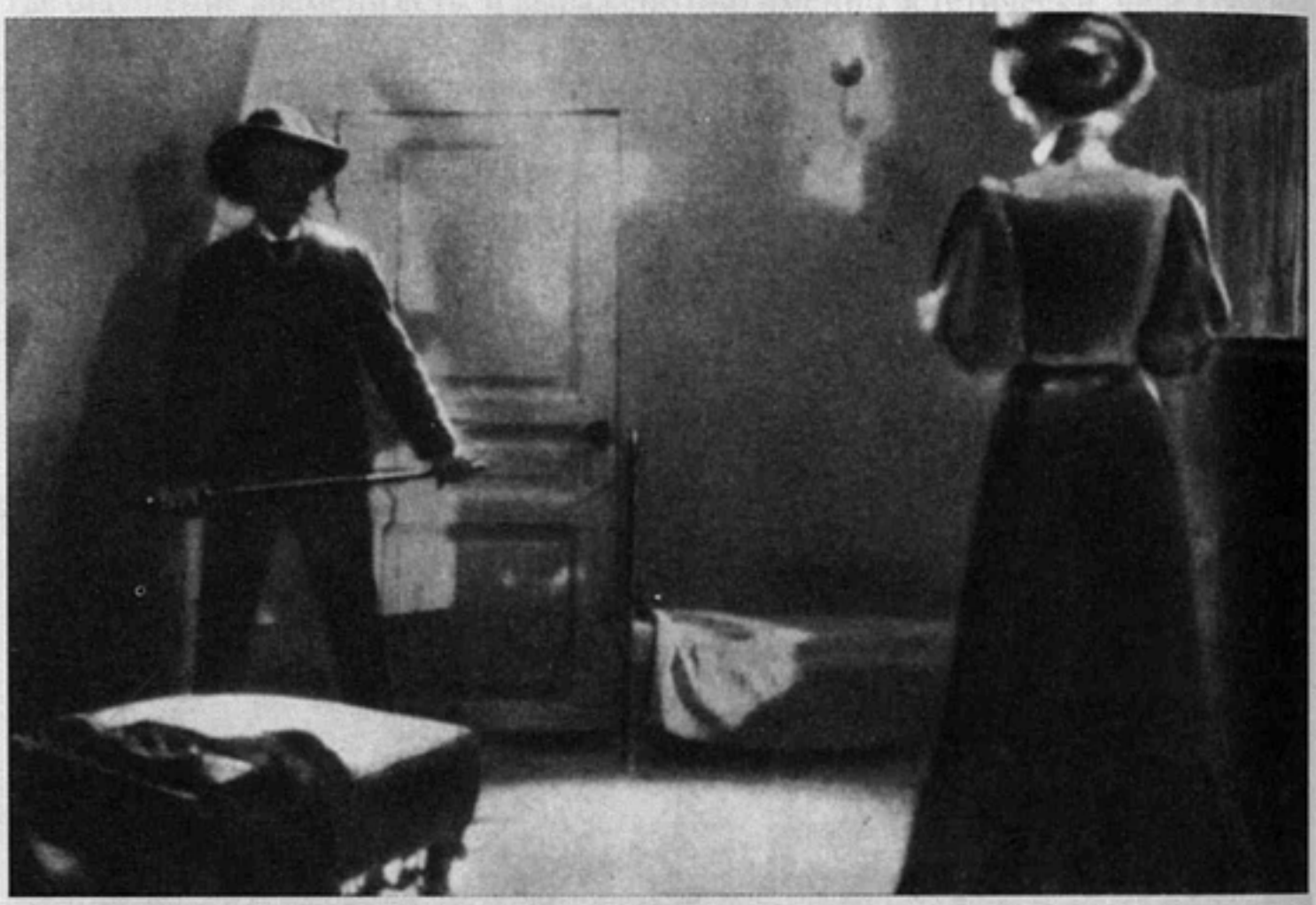
«Красные дьяволята», режиссер Иван Перестиани

В поэме Владимира Маяковского «150 000 000» (1919—1920) «коллективный Иван», как былинный богатырь, выходит на битву со всемогущим чудищем — президентом САСШ Вудро Вильсоном, олицетворяющим, ясное дело, «мир капитала». Но автор этой воинственной, революционно-экстремистской поэмы, футурист и урбанист, не может сдержать своего восхищения Америкой: «Мир, из света частей собирая квинтет, одарил ее мощью магической...» — и не жалеет гипербол и красок, рисуя Чикаго. Здесь это авангардное и вполне неудобочитаемое сочинение окончательно теряет «классовый» характер, обретая ритмы и образы, далекие от футуристических: «Русских в город тот не везет пароход, не для нас дворцов этажи. Я один там был, в барах ел и пил, попивал в барах с янками джин. Может, пустят и вас, не пустили пока — начиняйтесь же и вы чудесами — в скороходах-стихах, в стихах-сапогах исходите Америку сами!» Отсылки к фольклору («Я там был, мед-пиво пил...») и сама раёшная и плясовая интонация яснее ясного выдают здесь природу образа Америки и восторга перед ней, несводимого к одному лишь восхищению футуриста машинами, скоростью и небоскребами.

В уже давней статье «Они как шпионы» («ИК», 1990, № 11) Н.Климонтович писал, что, в противовес «социалистическому раю», советская культура всегда изображала Америку как воплощенный ад на Земле. Действительно, название очерка Максима Горького «Город Желтого Дьявола» стало пропагандистским клише, а сама аффектированная интонация описаний Нью-Йорка словно вызвана священным ужасом от его «нерукотворного» происхождения. Однако иррациональные эмоции легко меняют оценочный знак на противоположный, и судороги ужаса могут обернуться восторженными содроганиями.

Россия начала XX века воспринимала Америку в духе экстатических виде-

ний Блока. «То над степью пустой загорелась мне Америки новой звезда!» — восклицал он в 1913 году, и образ влекущего, переливающегося огнями города, словно выросшего над горизонтом ночной печальной и задумчивой степи, все более овладевал умами художников и социальных утопистов. Какой уж там «ад»! В культуре и социальной мифологии советских 20-х образ далекой и малознакомой Америки стал органично замещать тот самый вымечтанный российскими утопистами и философами «град Китеж» — ключевой образ и цель «русской



«Великий утешитель», режиссер Лев Кулешов

идеи» с ее изначально недостижимым стремлением перенести страждущих в «рай на Земле», причем немедленно и всех сразу. Идея Америки как некоего «готового» и «завершенного» технократического чуда, вставшего средь пустынных равнин совсем недавно и словно само собой, как по взмаху волшебной палочки или «по щучьему веленью», пришлась здесь, как сапог по ноге. Америка — реальна, но находится за «океан-морем» и потому как бы недостижима. Дело за малым – перемахнуть океан и шугануть Идолище поганое — Вильсона или Кулиджа, — не по праву владеющее изобильным краем молочных рек и кисельных берегов.

«Собирательный» Кулидж, конечно, вовсю разоблачался на советских экранах 20-х годов. Но... словно бы сам кинематограф противился ведению антиамериканской пропаганды. Он органично нес богатейшую информацию об Америке, а главное — воспринимался как законное детище заокеанского гения Эдисона, и потому поэзия, экзотика и романтика экранных приключений, авантюр, технических диковин и дальних земель прочно ассоциировались с Америкой. Сама киногения больших пространств и динамичных городов была связана именно с американским кино и властно брала свое. Кинематограф словно поставлял в далекую Россию тени и отблески диковинной Страны чудес, делая американский миф еще неотразимее и нагляднее. Чем более миражной грезой Америка представала на экранах — тем более осязаемо и убедительно выглядела.

Американский миф на экране был неотразим, даже когда он обличался или брался на вооружение советским жанровым кино. Демонстративные отсылки к Америке, обычные для советского боевика, как бы удостоверяли его качество, а для авторов играли роль своеобразного талисмана. В фильме И.Перестиани «Красные дьяволята» (1923) действовал чернокожий паренек Том Джексон, а другой персонаж, Мишка, зачитывался Фенимором Купером. Вместо «стетсонов» на экране мелькали папахи и буденовки, но фильм лил воду не совсем на ту мельницу, укрепляя престиж не столько советской власти, сколько американского вестерна.

Мифологизированная Америка мало отличалась от той киностраны,

сплошь населенной ковбоями и сыщиками, на поиски которой пускается Поэт из ленты Владимира Маяковского «Закованная фильмой» (1918). Для советского зрителя сам тип современного американца сливался с его экранными отблесками, становясь своеобразным синонимом экранных мифологем.

Герой книги для детей «Путешествие Чарли» (Госиздат, 1924) представлен так: «Чарли Чаплин, веселый американец. Его показывают на картинах в кино. Решил представить путешествие на экране — и для этого объехать шар земной». Раз «американец», значит, «его показывают в кино». Нужды нет, что мифологема Чаплина давно оформилась: ребячливый бродяжка со страдальческими глазами мыкается на городских задворках, трогательно заботясь то о такой же бездомной собачке, то о брошенном младенце, а за все свои добродетели получает лишь тумаки да шишки. Не таких гостей ждут из-за океана молодые советские новаторы — униженных и оскорбленных полным-полно дома. И вот сентиментальный бродяжка предстает предприимчивым оптимистом, который дружит с техникой, имеет мотоциклетку и одержим замыслами авантюрными и глобальными.

Оформление «Путешествия Чарли» стало классикой конструктивизма, но, судя по стихам, авторы имели самое смутное представление о своем персонаже. Художницы Галина и Ольга Чичаговы сделали его фигуру угловатой и обрядили его в широчайшие брюки отчего-то в мелкую шашечку. Маска Чарли противится типу «веселого американца»: на экране он обычно в обносках, в старомодном — по тем советским временам — котелке, а мир техники ему просто враждебен, и он неистово сражается с разнообразными механизмами, но для авангардистов с их культом машин сам Чарли рожден пучком электрического света и, значит, является детищем машинного мира и технологического искусства. Коллаж Варвары Степановой ставит его фигурку в один ряд с клаксоном, авто, вечным пером и автомобильной покрышкой: он как бы равен здесь этим знакам технократической цивилизации и живет с ней в ладу. В рисунках для журнала «Кино-фот» (1922) Степанова подправляет его облик, подгоняя под каноны конструктивизма. Неустойчивая фигурка Чарли словно составлена здесь из пестрых, находящихся в динамике плоскостей и явно предвещает «Шарло-кубиста» из фильма Фернана Леже «Механический балет» (1924).

В середине 20-х тон в изображении Америки задавали иллюзии эпохи нэпа о мирном сосуществовании двух систем. В анимации Дзиги Вертова «Юморески» (1924) советский червонец, твердая ленинская валюта, соревнуется с долларом, а если в классической ленте Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) и есть пропагандистский мотив, то он заключается не в стравливании двух стран и не в обличении империализма. Фильм выражает надежды на открытое общество, приглашает в Москву гостей из-за океана и советует не верить болтовне о каких-то ужасах большевизма, которыми дурачат в фильме наивного мистера Веста московские мошенники.

Н.Климонтович пишет, что «американский сенатор Вест, попавший в СССР, выглядел совершенным идиотом». Но в фильме нет никакого сенатора Веста: на заснеженных улочках Москвы вовсю резвятся любовно воспроизведенные экранные мифологемы — мистер Вест, похожий на Гарольда Ллойда, и ковбой Джедди. Американцы словно рождены кинематографом, и из Америки, словно из некоего Зазеркалья, могут приехать лишь эти воплощенные «киноизображения» — они и есть ее истинные и полноправные жители.

Не случайно американцы, замелькавшие в советских лентах, бывали откровенно связаны с киномиром — Зина Весенина, знаменитая героиня фильма Ю.Желябужского «Папиросница от Моссельпрома» (1924), знакомится с американцем Мак-Брайтом именно на киностудии, а советский инженер из фильма «Подозрительный багаж» (1926, режиссер Г.Гричер-Чериковер) увлекается не просто американкой, а кинозвездой. Но чаще их профессия была не важна — ведь советскую границу пересекали в этих фильмах граждане не Соединенных Штатов, а некоей романтической Киноландии. Так, в фильме Л.Оболенского «Альбидум» (1928) прелестная шпионка Сесиль, в исполнении Галины Кравченко, появлялась словно бы из кинематографических прерий — представала в широкополой шляпе и сапожках наездницы, опоясанная патронташем, небрежно свисавшим с бедра, и с улыбкой поигрывала перед камерой винчестером.

Такими же посланцами кинематографа стали для москвичей живые Мэри

Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс, зрительские страсти вокруг приезда которых изображает фильм С.Комарова «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927). Приезд американских звезд был визитом из экранного Зазеркалья, своеобразной материализацией теней и потому воспринимался как чудо.

Советское кино 20-х не было бы собой, если бы не изображало, как американские «акулы бизнеса» вовсю эксплуатируют пролетариат и «народы мира». Таких лент много: «Тарко» (1926), «Вор» (1927), «Пять минут» (1928), классический «Потомок Чингисхана» (1928), «Остров беглецов» (1926), «Флаг наций» (1929). Однако истинное и подспудное отношение к Америке неожиданно выразилось в иных лентах. Увлечение американским кино было столь массовым, что возникла потребность в противоядии — в фильмах, как бы одергивающих его фанатиков.

Анимация «Таинственное кольцо, или Роковая тайна» (48 серий; 1924, режиссер А.Бушкин) высмеивает увлечение американскими приключенческими фильмами и вестернами. В экспериментальной ленте «Одна из многих» (1927, режиссер Н.Ходатаев), соединяющей анимацию, игровые фрагменты и кинохронику, советская девушка в сладких грезах попадает в Голливуд и обмирает от восторга, сталкиваясь там с любимыми кинозвездами. В фильме «Дитя Госцирка» (1925, режиссер С.Козловский) любовь к Джекки Кугану ставится в вину шестилетнему (!) Грише, а в ленте «Знак Зорро» на селе» (1927, режиссеры В.Лигунов, Б.Никифоров) сердца сельских жителей покоряет Дуглас Фэрбенкс. В комедии «Знойный принц» (1928, режиссер В.Шмидтгоф) американским кино увлечена этакая Эллочка-людоедка — экзальтированная мещанка Раиса...

Обязательным элементом и самой увлекательной частью этих лент обычно была пародия на кино США. «Чуждая» кинопродукция изображалась с азартом, знанием дела и... с той самой любовью, за которую авторы лицемерно бичевали несознательных персонажей и которую не собирались вытравлять в себе. Ради этой пародии фильмы подчас и снимались, прикрываясь разоблачительными или воспитательными целями.

Пародия — редкая гостья в советском кино, однако за счет пародирования американских фильмов этот жанр в 20-е годы переживает истинный Ренессанс, переплескиваясь даже в агитки и рекламные ленты. Авторы короткометражки «Даешь радио!» (1925) С.Грюнберг, С.Юткевич не упускают упоительной возможности поиграть с аксессуарами и героями американской приключенческой фильмы. В ленту «Багдадский вор» (1925), рекламирующую «Мосторг», Е.Гурьев включает пародию на фильмы с Дугласом Фэрбенксом...

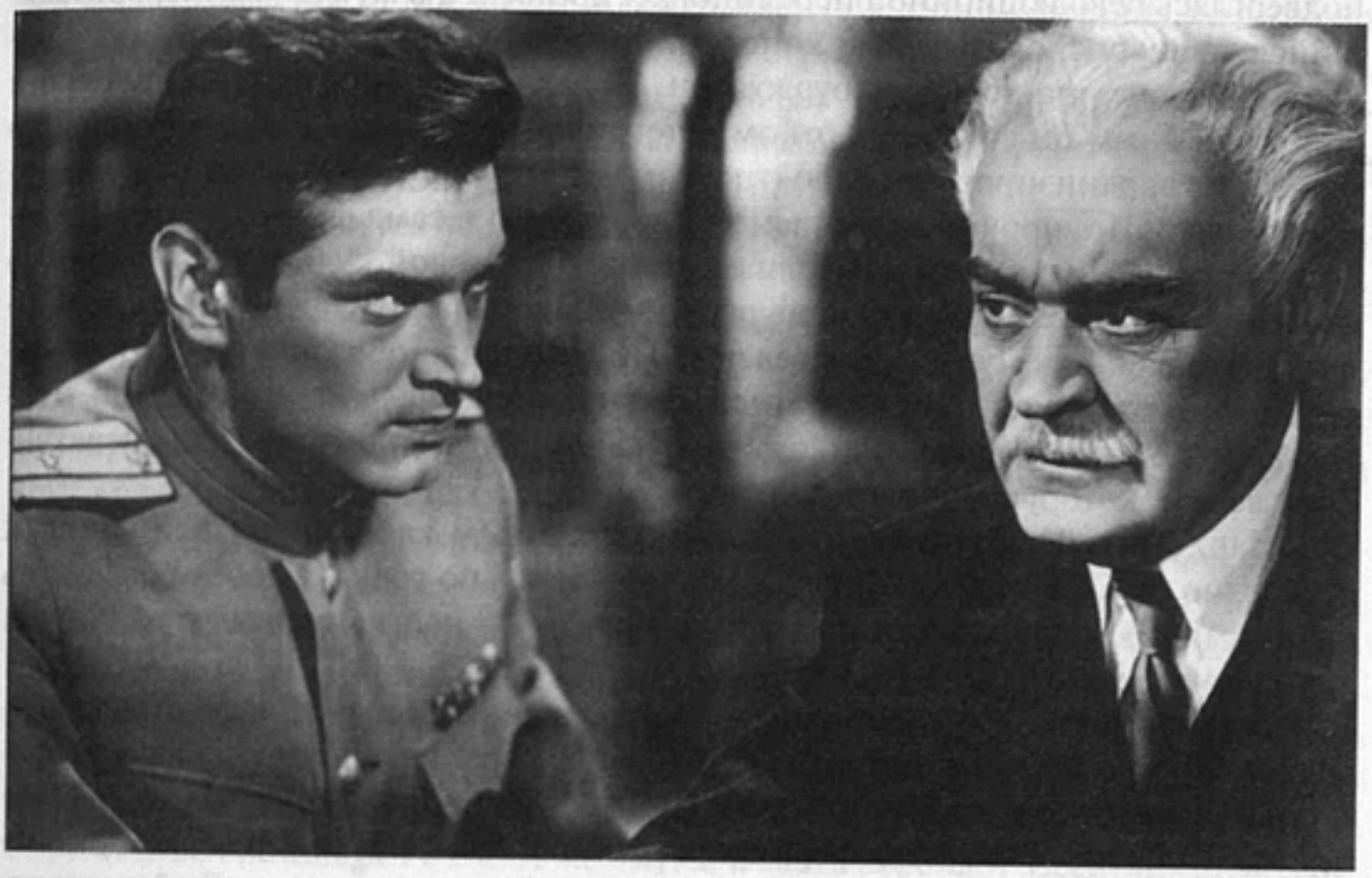
Используя образы американского кино, подобные ленты заодно рекламировали и... американскую кинематографию, сколь бы пародийно она ни изображалась. Восхищение ею подавалось с боязливой оглядкой и в лицемерной обертке «разоблачения». Авторы этих «пародий» словно опасались быть уличенными в своих истинных пристрастиях, и двусмысленная интонация их лент выражала саму социальную неустойчивость и идейную невнятность краткой эпохи нэпа.

Как бы высмеивая американское кино, эти ленты любовно воспроизводили его мифологемы и превращались в стилизации и импровизиции на темы американского кино. Точно так же Александр Родченко в коллаже «Детектив» (1922), созданном для журнала «Кино-фот», или в таком же коллажном оформлении романа «Месс-Менд» (1924), изданного Мариэттой Шагинян под говорящим псевдонимом Джим Доллар, не столько пародировал детектив, сколько любовался его аксессуарами и слагал истинную оду этому жанру.

Увлечение американским кино советская пропаганда приписывала несознательным и неразвитым Эллочкам-людоедкам — но к ним не отнесешь, скажем, Льва Кулешова или Сергея Эйзенштейна. В ленте «Старое и новое» (1929) есть развернутые отсылки к вестерну: чайная снята как... салун с коновязью, а скачки в поле — как погоня по прериям. Первый вариант этого фильма назывался «Генеральная линия», и он остроумно завершался пародией на фермерские мелодрамы Гриффита.

У Л.Кулешова или С.Эйзенштейна пародия уже как бы утрачивала свою сатирическую функцию, становясь уважительной стилизацией — так называемой «высокой пародией». Их ленты, по сути, были тонкими кинематографическими трактатами о природе киногении — той, что органично присутствовала в американских лентах с их поэзией больших пространств и распахнутых горизонтов.

В кинематографе венцом этого «пародийного» метода и взлетом благодушного авангардистского мифа об Америке как стране напористого динамизма, бешеных скоростей и дерзостных романтических авантюр стал залихватский трехсерийный боевик «Мисс Менд» Ф.Оцепа и Б.Барнета (1926), в котором трое друзей, вездесущих и бесшабашных американских репортеров, сражаются со зловещей организацией, в ходе операции «Смерть по радио» собирающейся... отравить ленинградцев (!) бактериями чумы. Эта фантастическая комедия — интереснейший материал для футурологии, а сам сюжет ее предвещает новейшие



«Встреча на Эльбе», режиссер Григорий Александров

ленты Голливуда об американцах — спасителях человечества, где отважные дети молодой демократии противостоят если не космическим захватчикам, то уж непременно декадентствующей Европе, погрязшей в заговорах и извращениях.

Америка в фильме «Мисс Менд» рука об руку с Советской Россией борется с некоей организацией фашистского толка, но действие, по сути, опять же происходит в условной Киноландии, где сталкиваются не классы или социальные системы, а мифологемы национальных кинематографий: прыгучие и непотопляемые, как резиновые мячики, журналисты пришли из бойкой деловитой Америки, а в изображении злодейской организации остроумно пародируется образность немецкого экспрессионизма с его мистикой, изломанными тенями и маньяками, пытающимися овладеть миром.

В том, что американцы здесь — «наши», а немцы — чужаки и злодеи, невольно выражен сам контраст отношений советских режиссеров к кинематографу Америки, которым они восхищались охотно и открыто, и к немецкому, от которого они демонстративно отмежевывались. Это странно: связи между российской и немецкой культурами традиционно прочны, да и Германия куда ближе и доступнее, чем далекая Америка. К тому же немецкая киноклассика вполне прилично представлена на советских экранах, а советские ленты с триумфом идут в Берлине...

Но интеллектуал С.Эйзенштейн пренебрежительно отзывается о немецком экспрессионизме, а Г.Козинцев даже робкое предположение о влиянии этого течения на поэтику фэксов раздраженно отметает с порога — даже во времена, вполне безопасные для признания этой очевиднейшей истины. Неужели в фильме «Кабинет доктора Калигари» эти эстеты и знатоки Гофмана видели один лишь крашеный картон?..

Это изумляет тем более, что, несмотря на режиссерские декларации, влияние американского кино на советское куда менее очевидно, чем влияние кино Германии — оно заметно чуть не в каждой значимой советской ленте 20-х — начала 30-х годов. Модель своего кинематографа Лев Кулешов выстраивал, программно опираясь на мифологизированные представления о кинематографе Америки, но даже в его фильмах внешне куда больше «немецкого».

Вероятно, советские мастера как раз ощущали кровное родство с немецкими коллегами, но совсем не желали связывать себя одним телом с культурой Европы — якобы дряхлеющей, отягощенной рефлексией и традициями. Потому и отстранялось раздраженно это постылое зеркало во имя молодцеватых изображений совсем иной цивилизации — варварской, здоровой и молодой.

Той же причиной вызван и сам выбор американских авторов, которых предпочитали экранизировать в Советской России. Так, в фильме В.Гардина «Призрак бродит по Европе» (1923) новелла Эдгара По «Маска красной смерти» подверглась революционной перелицовке: пришелец в жуткой маске, объявившийся во дворце, оказывался, конечно, призраком, но... тем самым, что «бродит по Европе» на погибель буржуазии. Новеллы По — эффектный материал для кино, а сам он считается отцом детективного жанра, однако в России его больше не экранизировали. Вероятно, сам тип «проклятого художника», к которому близок По, прочно закреплен за Европой, да и сама фигура Эдгара По ассоциировались с русским символизмом и декадентской культурой — а именно им новаторы 20-х противопоставляли миражи технократического и позитивистского рая. К тому же произведения По диктовали образность, близкую немецкому экспрессионизму с его мистикой и иррациональными мотивами, и отторгали ту эстетику внятной и целесообразной во всех компонентах американской ленты, которую пропагандировал Кулешов.

Марк Твен был популярен и идейно приемлем как социальный критик и атеист, но в СССР его экранизировали сравнительно редко. Удобнее было жить с мифами об Америке, чем с какой-то правдой о ней из первых рук, которая могла поколебать их.

Охотнее всего в отечественном кино экранизировали Джека Лондона – здесь он и по сей день чемпион: в 1992 году на Украине снят даже фильм «Сердца трех» по единственному сценарию (!) Джека Лондона, написанному для Голливуда. Конечно, сама атмосфера открытия новых земель киногенична, убеждения Лондона были вполне социалистическими, а его рассказом «Любовь к жизни» восхищался Владимир Ильич. Но не только это послужило для писателя пропуском на советские экраны. Джек Лондон и его герои, отважные одиночки и сорви-головы, позитивисты и люди поступка, совсем не походили на рефлексирующих героев русской литературы и казались идеальными американцами.

Уже в 1919 году группа режиссеров во главе с В.Гардиным поставили фильм «Железная пята», а новеллу «По ту сторону щели», изображающую переход ученого на сторону пролетариата, Ю.Желябужский инсценировал дважды — в 1920 и в 1927 годах. Действие лент, снятых по Лондону, порой переносилось в Россию: фильм Н.Туркина «Не для денег родившийся» (1918) с участием В.Маяковского — версия романа «Мартин Иден», и даже авангардный «Черный парус» (1929) С.Юткевича, вольная интерпретация «Рассказов рыбачьего патруля». Куда более тонко произведение писателя сближено с российской реальностью в таком шедевре, как «По закону» (1926) Л.Кулешова, — фильме, американском по материалу, но не по его обработке.

Автор сценария В.Шкловский не скрывал, что, инсценируя новеллу Лондона, следовал традициям Достоевского. Картина воспроизводит мучительную, почти извращенную ситуацию, когда люди, даже оказавшись пленниками замкнутого пространства, выступают в роли палачей или жертв добровольно и в строгом соответствии с социальными ритуалами. Лента осуждала любой догматизм, и цензоры совершенно точно почувствовали, что ее содержание весьма «расширительно» и не сводится к обличению лишь буржуазной законности.

В 1829 году описание некоего беспросветного края М.Лермонтов завершал сокрушенным выдохом: «Там стонет человек от рабства и цепей!.. Друг! Этот край... моя отчизна!» Название его стихотворения «Жалобы турка» стало излюбленным кодом социального высказывания в России, кодом, которым немало пользовался и Л.Кулешов, раскрепощавшийся обычно на американском материале.

Тучи на идеологическом горизонте появились довольно скоро и исподволь стали затягивать периферийную вроде бы сферу кинорепертуара: из странного цикла фильмов для детей становилось ясно, что с благодушным отношением к «американской мечте» пора прощаться. Маленькому герою фильма Л.Френке-

ля «Сам себе Робинзон» (1929) снятся индейцы, рядом с которыми он совершает разнообразные подвиги, но здесь высмеивается уже не американское кино, а сама «ложная романтика приключений». Режиссеры ленты «Настоящие охотники» (1930) Н.Лебедев и Н.Угрюмов тоже не находят ничего лучшего, чем высмеивать увлечение детей Майн Ридом (!) и другими авторами приключенческих романов, — этот фильм известен также и под ироническим названием «Современные Майн Риды». В фильме «Остров чудес» (1931) Н.Угрюмова и А.Народицкого вновь осмеиваются маленькие «беспочвенные романтики», причем их вожак носит прозвище Жека Лондон (?!). Зато «хороший» мальчик по прозвищу Архипелажка (?) мечтает создать огромную скульптуру В.И.Ленина, которая была бы одновременно и грандиозным зданием (!). Пионерская организация, оценив инженерные таланты Архипелажки, поручает ему для начала спроектировать Детский парк культуры и отдыха...

Появление этих и им подобных лент не случайно — разворачивалась первая пятилетка, пора было прекратить мечтания о заокеанских «кисельных берегах» и, засучив рукава, возводить «новую Америку» у себя дома.

Пятилетка была плацдармом для рукотворного воплощения заветной «русской идеи» — возведения «града Китежа». Поскольку приоритет в его созидании негласно, но прочно был закреплен за Америкой, перенесение «проекта» в иные края не мыслилось без участия американцев.

Вместо пародийных «мистеров Вестов» — стилизованных сыщиков, ковбоев, кинозвезд — на советские экраны потянулись из-за океана иные гости. Кино начала 30-х изображало едва ли не исход в СССР рабочих из Америки, спасающихся от ужасов экономического кризиса. В фильмах «Их пути разошлись» (1931, режиссер Б.Федоров), «Парень с берегов Миссури» (1931, режиссер В.Браун), «Черная кожа» (1931, режиссер П.Коломойцев), «Большая игра» (1934, режиссер Г.Тасин) и других они работают на советских стройках и нефтепромыслах, организуют в СССР коммуны и часто обретают здесь новую родину.

Знаки внутри утопического мифа переворачиваются: уже не миражи далекой Америки завораживают советских — напротив, для простых американцев именно Советской Союз, оказывается, всегда был страной их пролетарской мечты. Конечно, «родимые пятна капитализма» дают о себе знать: так, Сэм из фильма «Черная кожа» скандалит из-за того, что его сосед по комнате в рабочем общежитии — чернокожий парень.

Состав новых гостей пестр, но в СССР они «расслаиваются» уже не по классовым признакам. Пересекая советскую границу, они механически оказываются во власти новейшей социальной мифологии, которая тут же принимается делить их на «чистых» и «нечистых» — в зависимости от степени приверженности делу социализма. Если в советских фильмах 20-х годов заокеанские гости обычно бывали экранными отблесками кинематографа Америки, то теперь они стремительно обретают сходство с типажами советских лент (в этом отношении они мало отличаются, скажем, от героев — пусть и более позднего — фильма «Комсомольск»). Точно так же среди приезжих американцев оказываются не только энтузиасты социалистического строительства, но и зловещие оборотни — шпионы, диверсанты, изменники, вредители, — вроде того «спеца», который приехал на советскую стройку в фильме Г.Тасина «Большая игра» (1934). На американцев словно наползает подозрение в том, что их решение возводить социализм среди чужих краев и народов не совсем бескорыстно, ибо не выглядит особенно разумным.

Казалось, что эти ленты должны производить истинно пародийное впечатление — в отличие от «пародий» 20-х годов, больше напоминавших лирические признания в потаенной любви, чем сатирические произведения. Однако кинематограф начала 30-х недооценен и плохо исследован, тем более что в начале первой пятилетки была ужесточена цензура — многие фильмы были репрессированы и бесследно сгинули.

«Дела и люди» (1932) А.Мачерета — самый неожиданный из фильмов о «людях пятилетки». Рабочий Захаров вызывает на соревнование американского специалиста. Но в ленте нет идейной победы строителя коммунизма над заведомо ущербным представителем мира капитала — оба героя, блистательно сыгранные Н.Охлопковым и Б.Захавой, изображены с добродушным юмором. Более того: фильм призывает покончить с такими особенностями национального

характера, как привычное российское разгильдяйство и бессмысленное ухарство, и поучиться культуре труда и деловитости у американцев. Это редкая советская лента на тему «мы» и «они», зовущая, по сути, к конвергенции двух систем.

Однако американская тема в первой половине 30-х не сводится к лентам о заокеанских рабочих, благополучно теряющих своеобразие на стройках новой родины. Американский миф нелегко было побороть «в приказном порядке» – запретами, призывами к сознательности и ритуальными идеологическими за-

«Веселые ребята», режиссер Григорий Александров

клинаниями. Истинное отношение к Америке как к влекущему миру романтики и свободы, вполне оформившееся в 20-е годы, не менялось, а словно загонялось внутрь социального организма, выражаясь в самых причудливых формах и художественных оговорках.

Зеркалом этих подавленных комплексов стал фильм Л.Кулешова «Великий утешитель» (1933). Он встретил холодноватое недоумение, показался архаичным и неактуальным. Вступительный титр, многословно обличающий американского литературного короля О'Генри, вероятно, вызывал оторопь и в 1933 году: РАПП уже упразднен, а «идейной опасности» О'Генри — остроумный беллетрист, певец маленького человека и, в общем, демократ — вроде бы не представлял. Да и с чего Кулешову, чей романтический американизм хорошо известен, тратить целый фильм на обличение именно этого писателя?..

Но сам О'Генри мало занимал авторов: они рисовали портрет некоего вдохновенного идеолога «полезного» вранья, который, сидя в тюрьме, сочиняет рассказики о том, как все вокруг замечательно. То, что мы знаем сегодня о жизни и умонастроениях выдающегося сценариста А.Курса, вскоре репрессированного[1], подтверждает, что код-жанр «жалобы турка» избран в фильме осознанно. Уже через год, когда на 1-м съезде советских писателей будет официально декретирован метод социалистического реализма, выпуск «Великого утешителя» на экраны был бы невозможен, пусть в нем якобы и проклиналась Америка.

Она изображалась как гигантская тюрьма, стандартная и мертвенная, гладкие стены которой оживлены разве что строгим геометрическим узором теней от прутьев решеток, — в кадрах этих странным образом резонирует отзвук конструктивистских утопий. Камеры-коробки уходят в бесконечность, словно

[1] См.: Бернштейн А. Время и дела Александра Курса. — «Киноведческие записки», 2001, № 53.

многократные отражения в зеркале, и это пространство, как в дурном сне, кажется и замкнутым, и беспредельным — не имеющим ни границ, ни выхода. Вряд ли, зная о Франце Кафке, авторы фильма словно воспроизвели саму текучую субстанцию его присутственных мест, плавно переходящих в застенок и пыточные камеры. Но чем условнее выглядит пространство неволи, тем нагляднее этот обобщенный образ капиталистической Америки становится моделью любого репрессивного режима.

Иллюзорным выходом становятся утешительные «сказочки», которые сочиняет О'Генри для несчастных узников. На экране появляется фильм в фильме — как бы экранизация его рассказов, несущих сладкую «ложь во спасение». Но Лев Кулешов, человек 20-х годов, остается самим собой — Америка О'Генри окутана у него любовной поэзией, а сатира на американскую мифологию вновь соскальзывает во вдохновенную оду Америке.

«Великий утешитель», как в фокусе, собрал чуть ли не все подходы к американской теме на советских экранах — от высокой пародии до социального иносказания, выразив к тому же и подсознательные обертоны отношения к Америке. Лента разоблачает писателя-конформиста, за дополнительную пайку оболванивающего заключенных, но она имеет и иное измерение. Вместо антиномии «настоящая жизнь — сладкая ложь» в фильме возникает модель двух социальных систем: подневольные подданные некоей страны-застенка безнадежно грезят о мире свободы, который однозначно ассоциируется с Америкой.

Порождением той же ситуации выглядит реальная зрительская судьба музыкальной комедии Г.Александрова «Веселые ребята» (1934). Режиссер прошел школу Эйзенштейна, обожавшего цитаты и культурные реминисценции, и пропитал ленту разнообразными отсылками — к американской комической, вестерну, мюзиклу, фильмам братьев Маркс... Слоистая структура обычно предполагает произведение элитарное и герметичное, но успех фильма был массовым. Советский зритель знакомился, смотря «Веселых ребят», с недоступными ему явлениями (где в 30-е годы он мог услышать американский джаз или увидеть бродвейское ревю?) и адаптации Г.Александрова воспринимал как небывалое откровение. Однако успех ленты был вызван не только этой причиной. Ее действие было столь условно, что приметы советской реальности порой исчезали напрочь, и было неясно, какая, вообще-то, страна изображалась. Всеми компонентами фильм напоминал вполне «беспартийные» американские шоу, большим ценителем которых был Г.Александров, и являлся, по сути, мюзиклом. В контексте жесткого времени свобода от академических канонов, предписаний хорошего вкуса и явных установок пропаганды неизбежно воспринимались как декларация просто свободы.

Авторы «Веселых ребят» не пытались ни спорить с американским мифом, ни хитроумно воспевать его под лицемерными предлогами разоблачения — они откровенно перенесли его под советские небеса и как бы национализировали. Если в «Великом утешителе» за картинами тоталитарной Америки вставали мрачные контуры иной державы, то в «Веселых ребятах», напротив, за изображениями счастливой советской утопии мерцали миражи именно американского мифа.

В первых же кадрах Костя-пастух, в исполнении Л.Утесова, появлялся на фоне дальних гор, в широкополой соломенной шляпе и с бичом, которым поигрывал, будто лассо... Он походил на погонщика скота из Техаса, а не на советского колхозника, и на экране сразу возникал образ той страны бескрайних горизонтов и свободных людей, которая в массовом сознании ассоциировалась именно с Америкой.

Американский миф был не освоен, а скорее присвоен в комедиях Г.Александрова и в таком виде безбедно существовал и в самые свирепые времена. Л.Орлова воплощала тему Золушки, добивающейся при социализме не только своего принца, но и всенародного признания. Интересно, что это была перелицовка не столько сказочного мотива, сколько излюбленной американской сказки о чистильщике ботинок, который «в стране равных возможностей» запросто может стать президентом.

Сама же Америка во второй половине 30-х таинственным образом исчезает из советских лент даже как объект разоблачения. Вероятно, Сталин, планируя войну в Европе, намеревался заручиться хотя бы нейтралитетом могуществен-

ной державы — и не было смысла ее поддразнивать. Потому в фильмах о «бдительности» нет даже намеков на то, что изображенные в них шпионы и диверсанты засланы в СССР из-за океана, — эти зловещие оборотни имеют явно германское подданство.

Война сместила координаты советской политики, и вот уже сразу четыре «Боевых киносборника» (1941, № 3, 4, 5, 6) открываются хроникальными сюжетами о сражающейся с нацизмом Англии, которую после пакта Молотова — Риббентропа иначе как «поджигателем войны» не называли ни в СССР, ни в Германии. Теперь пластинку сменили, и англичане стали братьями по оружию. Странно, что в кино тех лет наличие у СССР другого военного союзника, США, выразилось столь опосредованным образом, как экранизация романа Марка Твена «Принц и нищий» (1942, режиссеры Э.Гарин, Х.Локшина), а послевоенная союзническая эйфория успела подарить экранизацию все того же Джека Лондона — «Белый клык» (1946, режиссер А.Згуриди).

5 марта 1946 года Черчилль произнес Фултонскую речь, «холодная война» была официально объявлена. Целый блок советских лент — «Русский вопрос» (1947, режиссер М.Ромм), «Встреча на Эльбе» (1949, режиссер Г.Александров), «Заговор обреченных» (1950, режиссер М.Калатозов), «Секретная миссия» (1950, режиссер М.Ромм) — рисовал тайные связи бывших союзников с нацистами, разоблачал «план Маршалла» и прочие происки американцев.

Не отставала и студия «Союзмультфильм». Тут появилась антиамериканская анимация с красноречивым названием «Мистер Уолк» (1949, режиссер В.Громов); фильм «Скорая помощь» (1949, режиссер Л.Бредис) высмеивал «план Маршалла», а «Чужой голос» (1949, режиссер И.Иванов-Вано) — «тлетворный» джаз, занесенный в родные просторы заокеанскими ветрами вместе с всклокоченной вороной, которая, хрипло каркая, заходится на эстраде в диком танце.

«Холодная война» наложилась в СССР на другую напасть — грянула так называемая борьба с космополитизмом, идейная подготовка для геноцида еврейского населения. Она вызвала серию фильмов, где иноземные злодеи сбивали с толку неустойчивых советских граждан, обычно научных сотрудников. К чести кинематографистов, антисемитский подтекст этой кампании не ощущался в лентах того зловещего времени — стрелки переводились на «империалистическую Америку».

Снимались и кинопамфлеты о США. Режиссеры знали Америку понаслышке и выдумывали ее, исходя из голливудских фильмов, советских газет да карикатур журнала «Крокодил». Так, в цветном фильме «Серебристая пыль» (1953, режиссер А.Роом) на рекламном щите, стоящем у шоссе, надпись «Coca-Cola» вьется не по красному полю, а по синему. Вероятно, художник фильма срисовывал эту рекламу с черно-белого снимка, а самой кока-колы в глаза не видывал, и поправить его было некому. Но знаний и не требовалось — в системе мифов сталинского кино образу Америки, по контрасту с сияющим советским днем, назначалась роль абсолютного антипода — непроглядной ночи, мрачной капиталистической преисподней.

Проклиная Америку, режиссеры до такой степени перегибали палку, что их одергивало даже советское (!) руководство. Производство ленты А.Довженко «Прощай, Америка!» (1950) было остановлено, а «Серебристая пыль» выглядела столь одиозно даже в годы «холодной войны», что ее на всякий случай сняли с советских экранов — тем более что американская сторона заявила, что в США вовсе не проводятся медицинские опыты над чернокожим населением, как это утверждается в фильме.

Не принесли эти ленты и творческих достижений: так, в изобразительно аляповатых материалах фильма «Прощай, Америка!» буквально нигде не ощущается мощная индивидуальность А.Довженко. Тем не менее... Американские журналисты экипированы здесь на манер стиляг из «Коктейль-бара» на улице Горького, и надо видеть, с каким видимым удовольствием щеголяют в цветных пиджаках и узких брючках советские актеры, а про актрис в «растленных» одеяниях, подчеркивающих женские прелести, и говорить нечего. Если учесть, что «загнивание» американской культуры иллюстрировали в картине завывания разухабистого джаза, то можно сказать, что успех этому фильму был бы обеспечен — и не за счет

антиамериканской пропаганды. Кинозритель, скорее всего, пропустил бы ее мимо ушей, изучая диковинные наклейки на щедром ассортименте экзотической выпивки, украшающем весьма завлекательную стойку бара, любовно скопированную умельцами «Мосфильма» с фото в каком-нибудь американском журнале.

Потому фильмы про Америку были интересны и зрелищны — интересно же изобразить запретный плод и полюбоваться на него. Та же «Серебристая пыль», скажем, была создана, по сути, в редчайшем для тех лет жанре научно-фантастического триллера, а во «Встрече на Эльбе» есть и экспрессия, и чувство гротеска — над картиной работали все же авангардисты 20-х годов: Г.Александров, Э.Тиссэ, Д.Шостакович...

В том, что эта лента неспроста была создана именно Г.Александровым, имевшим репутацию главного «американофила» страны, можно увидеть ту же направляющую руку, что иезуитски поручала разгромить Зощенко товарищу Жданову, любившему похохотать над книжкой его рассказов. Как бы то ни было, Г.Александров не только снял яркий фильм — что неудивительно, ибо объект изображения был знаком ему и небезразличен, — но и парадоксальным образом выразил свое истинное отношение к Америке. Дьявольское очарование особенно обольстительно, и знаменательно, что от лица «капиталистической преисподней» здесь представительствует именно женщина. Роковая и эффектная шпионка из США Джанет Шервуд предстает здесь в двух ипостасях: прелестной и восторженной представительницы свободной прессы — и выхоленной, надменной и циничной вамп в военной форме, лишь оттеняющей ее сексуальность. Образ этого обольстительного оборотня призван был выразить саму обманчивую суть американской демократии. Однако этот символический образ с большим экранным шармом воплощался Л.Орловой — любимицей зрителей и звездой Александрова, — что сразу смазывало всю его «разоблачительность», тем более что тема двойников и двойничества была составной частью мифа Орловой. Для самого Александрова ее съемки в этой роли были явно садомазохистской акцией, но более наглядно и безнаказанно выразить запретную и потаенную любовь к Америке, чем вывести ее в обличье всенародной любимицы, было трудно.

История сделала виток, круг замкнулся, вожделенный «рай на Земле» обернулся «адом», но американский миф оказался победителем и на вражеской территории антиамериканской пропаганды, восторжествовав даже в момент своего поругания... Может быть, оттого, что оно не было искренним?

Вскоре появилось совсем уж несусветное произведение — фильм «Сестры Рахмановы» (1954, режиссер К.Ярматов). Педагог архитектурного института, националист Ташметов, вступает в преступный сговор с американским шпионом. Планы врагов воистину ужасны — протащить в проект вокзала (?!) националистические тенденции, вызывающие ассоциации с феодализмом, и для этого они идейно обрабатывают молодого узбекского архитектора. Отчего бы, казалось, американцу не придать вокзалу капиталистические ассоциации — скажем, сделать его похожим на небоскреб?.. Вероятно, когда главный борец с космополитизмом отправился к праотцам, из сценария запущенного фильма спешно вымарывали уже неактуальный космополитизм, заменяя его, напротив... национализмом. Столь бурлескным образом завершился антиамериканизм впадающей в маразм «великой эпохи».

В советском кинематографе тема «Америка» актуализируется во времена резкого слома социальных ориентиров. Так было вскоре после революции, когда сами формы жизни и темы традиционной культуры казались изжитыми, так произошло и в годы перестройки, когда советская империя катилась к закату. Именно тогда тема американской мечты и самой Америки как этакого сказочного Эльдорадо, куда из нищего, убогого, идейно обанкротившегося социалистического отечества нужно стремиться всеми силами, переживала в советском и постсоветском кинематографе такой взлет, что по своему размаху он оставлял далеко позади даже американский бум 20-х годов... Но это уже иная тема и иная эпоха.

ВАДИМ АГАПОВ

Алиса встречает Калигари

«Токсичный мститель», режиссеры Майкл Херц, Ллойд Кауфман

Экраны Московского кинофестиваля заполнило плохо сделанное кино со сценами секса и немотивированного насилия. Иначе говоря, трэш. В конкурс пробился фильм «Спасти зеленую планету!» Чан Чжун Хвана, в «Панораму мирового кино» — «Дом 1000 трупов» Роба Зомби. «Медиа Форум» подтянул трэш-классику: «Уроды» Тода Браунинга, «Пламенеющие создания» Джека Смита, «Кровососущие уроды» Джоэла М.Рида. Ситуацию зафиксировал журнал

«Афиша», выпустивший путеводитель по фестивалю с кадром из «Дома 1000 трупов» на обложке.

Заголовок для этой статьи я позаимствовал из какой-то рецензии на фильм «Суспирия» Дарио Ардженто. Там фраза носила сугубо рекламный характер. К фильму Ардженто она имела отношение не больше, чем сам Ардженто — к трэшу. Надеюсь, здесь она будет уместнее.

Формально определить трэш несложно. Трэш — это мусор. Трэш-фильмы нарушают законы вкуса. Как правило, это дешевое кино плохого качества, халтурно сделанное, вульгарное, бессмысленное и порой отвратительное. Одним словом, отбросы производства. Важный признак трэша — он нравится интеллектуалам. Впрочем, подобное описание скорее запутывает, чем что-то проясняет. Поскольку с плохим или непризнанным искусством интеллектуалам и эстетам приходится иметь дело часто.

Наработаны приемы, позволяющие придать плохим артефактам товарный вид, снабдить родословной и дипломами. Зачем понадобился новый ярлык? Кроется ли за ним что-то новое? Отличается ли интерес к трэшу от культа Фантомаса в среде сюрреалистов, внимания Достоевского к бульварной прессе, «когда б вы знали, из какого сора» Ахматовой, «повернутости» Сорокина на соцреализме, Ларионова — на заборных надписях, Витгенштейна — на Норберте Дэвисе, Феллини — на балагане, Делёза — на шоу Бенни Хилла, Жижека — на армейских анекдотах и т.д.? Я ставлю вопрос так, чтобы сразу отсечь самые распространенные линии защиты. Конечно, можно обосновать интерес к трэшу исходящей от него брутальной энергетикой. Или припомнить слова Витгенштейна о том, что анекдоты сигнализируют о сбоях языка. Если над анекдотом не смеяться, можно многое понять. То же самое и с трэшем. Чужие ошибки и ляпы выдают, как обстоят дела. Интерес к трэшу можно объяснить его непредсказуемостью: ошибки не менее уникальны, чем прозрения. Можно подходить к трэшу как к сгусткам коллективного бессознательного. И даже объявить, что если раньше непристойным считался секс, а теперь — смерть, то все выглядит так, словно в трэше устаревший вид порнографии передает эстафету новому, отчего в мусорных фильмах так много воскресших мертвецов и голых девиц. Можно отнестись к трэшу как к новой форме протеста: старая позволяла считать себя бунтарем, новая — саботажником. Можно — как к разновидности спонтанной деконструкции, если таковая возможна. А тут рукой подать до пресловутого симулякра. В самом деле, плохая копия, утратившая всякое сходство с оригиналом, вещь вне иерархий, проблематизирущая своим наличием саму возможность порядка.

Все это отработанные сценарии. У всех этих практик достаточно сырья. Стоит ли отдавать им еще и трэш? Вдруг он может пригодиться для чего-то другого? Вдруг его можно использовать в нуждах, для которых черный юмор, надписи в туалетах, сборники непристойных анекдотов, блатные песни, симулякры и прочие забавы интеллектуалов малопригодны?

Ореол вампиризма

Трэш тесно связан с кризисом авторства. Я не о смерти автора, провозглашенной Бартом. Бартовская смерть автора может привести только к перегруппировке сил и подновлению концепции. В конце концов, копирайт не отменен, и имя на обложке все еще кое-что значит. Да, игра означающих лишила автора контроля над смыслом. И что? Он переквалифицировался в игрока цитатами, производителя аффектов и машин письма. Он перестал ставить свое клеймо на смысл, он метит своим именем смысловые потоки, сводя и разводя пучки цитат, аллюзий и отсылок. Интертекст не смог его похоронить. Более того, сам интертекст тихо загибается под напором гипертекста, но автор уже приспособился и к новой напасти. Кому нужны сгустки обрывочных цитат, если одним щелчком мыши можно выудить весь источник целиком? А по заданным в поисковой системе словам самому собирать и складывать цитатники любой степени сложности? Вот в этой ситуации автор понимает, что свою подпись нужно ставить не под сборниками цитат, а под целыми библиотеками. Если авторы обычных детективов нанимают литературных негров, чтобы каждый месяц выдавать

«Тромео и Джульетта», режиссеры Ллойд Кауфман, Джеймс Ганн

по новому роману, то Б.Акунин демонстрирует совсем другой уровень активности, ставя свое имя на томики серии «Лекарство от скуки». Оригинальность автора или режиссера проявляется не в созданном ими тексте, а в коллекции отобранных ими чужих работ. Этот прием изобрели давно, но с приходом новых информационных технологий такая практика становится популярной. Важен не смысл, а скорость подписывания.

Неизбежно встает вопрос конкуренции. Собрать уникальную серию все сложнее. Приходится откапывать то, до чего не успели добраться другие. В такой ситуации меньше всего придет в голову распинаться в любви к Тарковскому или Феллини. Сама ситуация требует совсем других имен, чтобы выделиться в общем потоке. Грань между автором и продюсером стирается. Найти произведение порой важнее, чем его написать. А чем хуже начальный продукт, тем нагляднее заслуга того, кто доведет его до товарного вида. При таком подходе желания зрителей не учитываются. Отсутствие зрителей не может помешать вещи

стать культовой. Герой «Generation П» В.Пелевина, услышав о существовании «культового порно», отказывается в него верить, пока не увидит сторонников культа. Напрасно не верит. Потому что вещь нередко должна стать культовой до того, как у нее появятся поклонники. Не говоря об авторах.

Вечность с ограниченным сроком годности

Что имели в виду рецензенты, когда сообщили о встрече Алисы с Калигари, произошедшей в фильме Ардженто? Наверное, то, что стиль немецкого экспрессионизма помножен на абсурдность действия, за которой просматривается изощренная логика автора. Алиса превратилась в символ показной путаницы с отсылками к самым разным дисциплинам. Но в случае с трэшем важна другая особенность Алисы, отмеченная Мартином Гарднером. Гарднер писал, что «Алиса» — это детская сказка, которая нравится с годами все сильнее и сильнее. Короче, это сказка для детей, которую по-настоящему полюбить можно только взрослым. Но чтобы взрослому ее полюбить, она должна быть прочитана уже в детстве. С трэшем часто происходит нечто подобное, хотя Кэрролл в трэш-авторах никогда не ходил. Кэрролл много внимания уделял парадоксам времени, как и почитавший его Делёз. В «Прусте и знаках» Делёз обращает внимание на то, что обрести можно только утраченное время. Работа любви требует времени, потраченного впустую. Трэш предоставляет нам такой шанс. Он намекает на то, что в нашем прошлом было нечто, что смело можно назвать впустую растраченным временем. Некое затмение, которое ничем не поддержано — ни авторитетом режиссера, ни поучительным подтекстом, ни элементарным удовольствием. Более того, похожие слепые пятна, провалы по части вкуса и смысла встречаются в жизни великих и успешных людей. Что и делает их живыми. И в этом пункте легко свернуть в сторону. Легко обрадоваться тому, что нам открылся путь оживлять имиджи и наводнить рынок новым типом биографических картин (после «Эда Вуда» по тем же принципам был создан фильм Вуди Аллена «Сладкий и гадкий»). Труднее свыкнуться с тем, что подобные манипуляции делают живыми не только имиджи, но и их носителей. Мы живы только благодаря этим безличным манипуляциям.

Осадок возможных миров

Эд Вуд – режиссер, которого киносправочники провозгласили худшим за всю историю кино. Мода на него вспыхнула с новой силой после фильма Тима Бёртона «Эд Вуд» с Джонни Деппом в главной роли. Картина получила два «Оскара» в том же 1995 году, когда «Криминальное чтиво» получило всего один. Тогда это казалось несправедливостью. Но сейчас ясно, что ориентация Тарантино на фильмы категории «Б» держится на тех же основаниях, что и пристрастие Тима Бёртона к трэшу. Просто категория «Б» менее радикальна.

Чем привлекает Эд Вуд? Безудержной страстью к кино. Снимать в любых условиях, при любом освещении, с любыми актерами. Идти ради съемок на самые немыслимые компромиссы. Его энтузиазм ничто не может остановить. До какой степени нужно любить кино, чтобы дорожить самым провальным дублем? Эд Вуд успевает пронестись по всем граням ситуации и в равной степени полюбить каждую. Его восхищает Бела Лугоши, постаревшая звезда фильмов ужасов 30-х. Чем? Тем, что он когда-то сыграл вампира? Тем, что в настоящее время он прочно забыт? Тем, что он стал наркоманом? Эд Вуд захватывает все звенья цепи: он восхищается Белой как звездой, Белой как незвездой, Белой как наркоманом и наркоманом как звездой, его восхищает наркоман как незвезда и то, что в одном из возможных миров им оказался Бела. Лугоши отвечает ему тем же полным доверием. Когда Эд Вуд просит Белу ночью шлепнуться в какую-то лужу и дергаться там в обнимку с резиновыми шлангами, имитируя гибель сумасшедшего профессора, то Бела принимает такой возможный мир, хотя отлично знает, что ничего путного из этого получиться не может. В итоге все из самых лучших побуждений впустую тратят время и силы, что и становится залогом подлинности. Проблема Эда Вуда не в отсутствии вкуса, а в том, что он пытается быть серьезным в слишком большом количестве возможных миров. Похожая ситуация возникла с Дарио Ардженто и Марио Бавой. Кажется

непостижимым, что их изобретательно выстроенные кадры не нашли мгновенного отклика у критиков. Но по сути все просто: фильмы ужасов Бавы и Ардженто красивы, но они не пугают. Прелесть подобной практики оценили только после того, как нечто подобное стало происходить в смежных областях и обрастать комментариями. Так, Жижек обратил внимание на функцию закадрового смеха в комедийных телесериалах. Закадровый смех вряд ли способен стимулировать ту же реакцию у реальных зрителей. Но он не для этого и вводится. Важно, что объективно зритель отлично провел вечер, даже если без тени улыбки пялился на экран. Трэшевые ужасы порождают похожую дистанцию: фильм настолько отвратителен, что его можно не бояться. Фильм не пугает, что и становится залогом его долговечности. Над тем, что раньше пугало, со временем будут снисходительно смеяться. Над тем, что при всем своем мерзком виде не пугало никогда, посмеиваться в голову не придет.

Что такое «жесткий дезигнатор»? Это то свойство, которое сохраняется у вещи в любом из возможных миров. Жижек уверен, что ошибка тех, кто ищет такое свойство, заключается в том, что они не видят его в упор. Таким жестким дезигнатором, спасающим знак от девальвации, является само пустое означающее. Но у этой загадки может быть и другое решение: таким жестким дезигнатором можно объявить саму способность вещи перетекать в возможные миры. Неспособность вписаться ни в один из возможных миров без остатка и заставляет прибегать к знакам, наделять вещь ярлыком так, словно только этому ярлыку и даровано право скользить меж мирами. Избыток оказывается той ущербностью, которую никакой смысл не в состоянии исправить.

Чрезмерность, в которой часто обвиняют трэш, не лечится смыслом. Ибо смысл восполняет прорехи, но он не предназначен для рассасывания неликвидного избытка. Что нам дает такое положение трэша? Чувство неопределенности и неуверенности, которое может быть очень продуктивным, но от которого хочется избавиться. В наше время даже радикальные проекты учитывают требования комфорта. Дискомфортный трэш лучше найти в старье, а в новом стараются учесть требование комфорта. В предпринимаемых сейчас попытках использовать трэш, можно выделить три направления. Первое: избыток можно отослать к другим знаковым практикам, в обход образования смысла включить в оборот капитала, например. Второе: можно воплотить излишек в одном из персонажей и подвесить его меж миров. Третье: можно выдать излишек за проход в иной возможный мир.

Перспективы

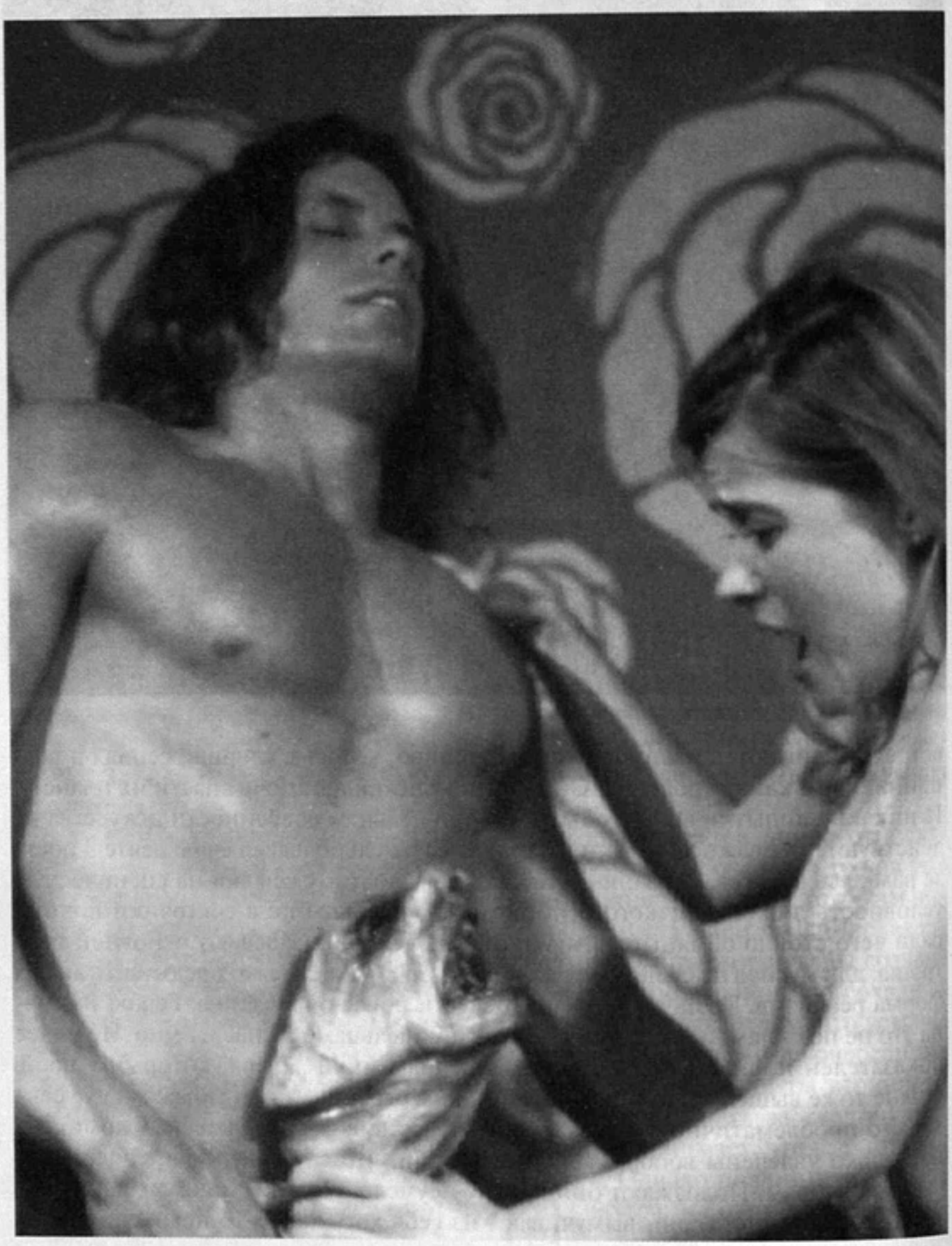
К первому направлению относится голливудизация бывших мастеров трэша. Питер Джексон снимает трилогию «Властелин колец». Второй вундеркинд трэша Сэм Рейми снял недавно «Человека-паука». Их ужасы могут быть сколь угодно натуралистичными, но они не могут шокировать или травмировать. Попутно уже давно идет процесс использования мастеров трэша в артхаусе и авторском кино. Набрать на небольшие роли знаковых мастеров трэша — один из способов создать каталог своих пристрастий. Вряд ли случайно Кустурица пригласил Джерри Льюиса в «Мечты Аризоны» на роль дяди Лео, бывшего кумира главного героя.

Ко второму направлению преодоления или маскировки излишка относятся фильмы, в которых внимание смещается на зрителя. Создатели трэша уже не восторженные энтузиасты. Это сломленные и циничные люди, которым ничего не остается как дурачить остолопов. В фильме Дина Паризо «В поисках галактики» Алан Рикман играет актера, ставшего заложником однажды созданного образа. Телесериал с его участием давно сошел с экранов, но сохранил толпы очумелых поклонников. Герой Рикмана подрабатывает тем, что устраивает встречи с фанатами. Момент истины, похоже, настает, когда очередному восторженному парнишке он бросает что-то вроде: «Неужели ты веришь во всю эту хрень?» Мальчик, которому уже пора ухлестывать за девчонками, тщетно пытается справиться с приступом стыда: он понимает, что все эти космические игрушки — полная ерунда, но все же... Однако подлинный момент истины наступает для уставшего от маскарада актера: на одну из творческих

Плакат к фильму «Глен или Гленда?», режиссер Эд Вуд

встреч вваливаются настоящие инопланетяне, которые уловили сериал и восприняли его как откровение. Они просят капитана помочь спасти их планету. И никакие попытки актера объяснить пришельцам особенности искусства не действуют. Тут важно, что актер сам предварительно вывел свою деятельность за рамки искусства. Он занимался халтурой, поэтому ссылки на сценическую условность лишены всякого основания. Пришельцы не в состоянии понять, ради чего стоило обманывать миллионы людей. Они задевают основной нерв трэша: для мусора не существует алиби, которое может легко предъявить любая форма реализма. Трэш вынужден изобрести новое оправдание. Герою Рикмана это не по силам, и поэтому он летит с пришельцами и спасает мир. Не менее показателен и фильм «Таинственные люди» Кинки Ашера, который у нас в стране тоже вышел только на видео (и таким ограниченным тиражом, что сейчас его проблематично отыскать). В этом фильме фанаты дешевых комиксов настолько увлечены воображаемыми мирами, что сами начинают подражать своим кумирам. Подражают они крайне неумело. Не имея никаких исключительных достоинств, они вымучивают из себя хоть какое-то исключительное

свойство. Так, герой Уильяма Мейси придумывает себе имидж Человека-лопаты, потому что умеет только копать. Надо заметить, что при этом авторы фильма обременяют своих героев нормальными бытовыми проблемами. У того же Человека-лопаты вполне обычная семья. Мало того, как он ни скрывает свое хобби, жена все о нем знает и искренне сочувствует. Подобные монструозные создания наглядно показывают, кому передоверить излишек, с которым работает трэш. Он адресован не широкой публике или интеллектуалам, а тем имиджам, которыми переполнен каждый из нас. Трэш ввергает в хаос нашу персональную коллекцию масок. Фильм взывает к зрителю как интеллектуалу, как ребенку, жене, эстету, эротоману и безликой единице с такой скоростью, что он не успевает воплотить эти роли в каком-либо фантазме. Он не успевает приписать свои желания неким гипотетическим другим, внутренний театр лишается зрителя. Ему приходится разбираться со своими желаниями самому, испытывая влечение к фильму и в то же время стыд за это. В фильме «Киска с двумя головами» Жака Ноло речь идет о близкой к трэшу области порно. Сходство усиливается от занятой главным героем позиции: он ходит в порнозал не для того, чтобы возбуждаться. Он приходит убедиться, что многие годы, проведенные в порнозале, были потрачены впустую: все связи оборвались, все приключения впали в дурную бесконечность, а значит, в его многолетнем опыте есть



«Тромео и Джульетта», режиссеры Ллойд Кауфман, Джеймс Ганн

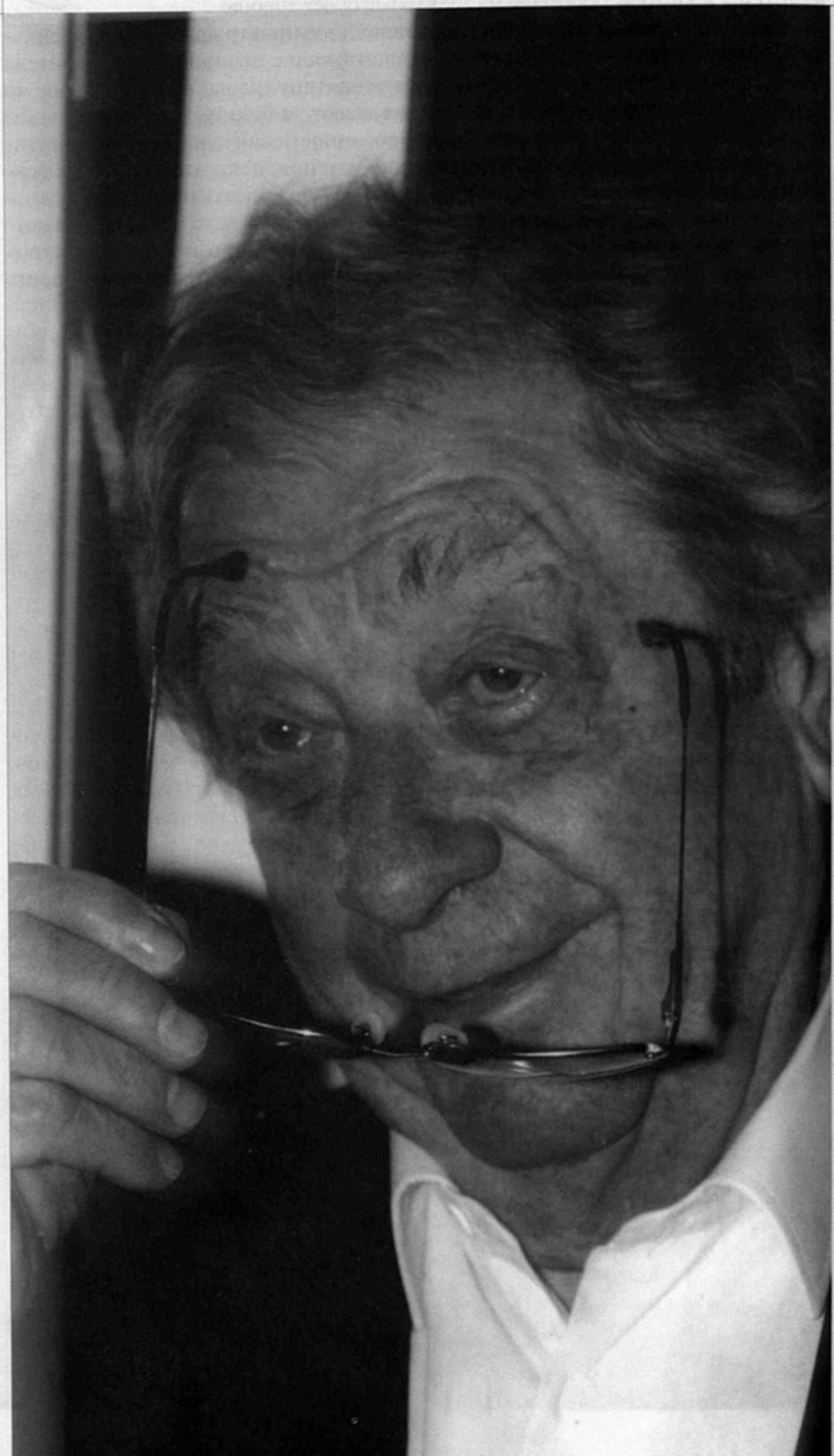
что-то чреватое тем обретением, которое, казалось бы, может дать только любовь.

Второй подход куда интереснее, потому что точно указывает, что дело тут не столько в авторах, сколько в зрителях. Сложность же в том, что при таком подходе пытаются сказать о важных вещах, которые открываются через дешевые фильмы, но показать это новое измерение можно только языком тех же дешевых фильмов. Поэтому зритель вынужден быть внимателен. Например, счастливый финал не должен нас обманывать: он не дань условности, а обещание того, что мы и вправду обречены на то, что все будет хорошо.

Наконец, к третьему направлению использования трэша относятся фильмы, стилизованные под трэш, но не задействующие позиции автора, зрителя или персонажа. Эти фильмы используют невнятицу трэша, но идут дальше по пути разрыва с логикой. Здесь избыток выдают за бездну, в которую якобы следует погрузиться. Забавная немотивированность эпизодов в трэше обретает в подобных фильмах какой-то зловещий оттенок, сопротивляющийся всяким попыткам интерпретации: ошибки уже нельзя списать на игру случая, но нарушения настолько противны человеческой природе, что не оправдываются никакими вывертами подсознания. Яркий фильм в этом ряду — «Остров сокровищ» Скотта Кинга. Во время войны американцы пытаются подбросить японцам дезинформацию. Она должна быть зашифрована в любовных письмах погибшего солдата, чей труп якобы случайно оставлен на поле боя. Чтобы намек не показался слишком прозрачным, ответственные за операцию выдумывают более изощренный код и подстраивают к нему выдуманную жизнь солдата. Но чтобы наличие кода все-таки ощущалось, в письме должны быть нестыковки. Игрой увлекаются настолько, что уже не замечают откровенного абсурда в реальности. Связность агонизирует, но при этом тон фильма остается ровным.

Куда подобные эксперименты способны нас завести? Не проговорилась ли в рекламной фразе к фильму Ардженто затаенная мечта мусорного кино, его недостижимый горизонт? Алиса, дитя абстрактных загадок и логических затруднений, и доктор Калигари, плод или предчувствие экзистенциального абсурда, — не пытаемся ли мы свести их воедино? Не тщимся ли выдать одного за другую? В свое время Мераб Мамардашвили пенял Витгенштейну за то, что тот бросил логические проблемы и сбежал на фронт, то есть выбрал себе более легкие испытания. Возможно, Алиса никогда не встретит доктора Калигари и мы никогда не сможем пересказать логические парадоксы языком телесных или психических перверсий. Возможно, у нас нет телесных и психических ресурсов, на которых постигнувшая нас катастрофа смогла бы оставить свой след. Если это так, то в последующих фильмах, созданных под влиянием трэша, мы столкнемся с мутациями не столько персонажей или авторско-зрительских позиций, сколько с завихрениями нормы у предела той границы, где две разновидности абсурда будут вечно соблазнять одна другую, но никогда не пересекутся. Формально это может привести к более изощренному в своем минимализме стилю, монстры благообразятся, но управляющая ими система вырвется на просторы еще менее понятные, чем случай, парадокс или безумие.

ОПЫТ



Карой Макк

КАРОЙ МАКК:

«Мне повезло в любви»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ АЛЕКСАНДР ТРОШИН

Карой Макк — живая история венгерской кинематографии. В декабре ему исполнится семьдесят восемь (он на четыре года моложе Миклоша Янчо), но стаж работы в кино у него самый большой среди ныне действующих венгерских режиссеров: шестьдесят лет без малого. На киностудию «Гунния» он пришел летом 1944-го, сразу после гимназии, и уже до Киношколы, куда поступил лишь два года спустя, неплохо ориентировался в кинематографической кухне: успел побывать помощником оператора, практикантом-монтажером, ассистентом режиссера, снимал короткие сюжеты для киножурналов... Да и студентом Киношколы он больше времени проводил на съемочной площадке. Его имя встречается в титрах практически всех фильмов, с которых, как с чистого листа, начиналось после второй мировой войны венгерское киноискусство. Он был ассистентом Гезы Радвани на съемках картины «Где-то в Европе», работал с Фридешем Баном на «Пяди земли», тоже ставшей классикой.

Шанс дебютировать в качестве режиссера выпал ему уже в 1949-м, однако дипломный полнометражный фильм «Пионеры», который Макк ставил по сценарию, написанному им вместе с однокурсником Петером Бачо, закрыли за пару дней до окончания съемок: пионеры рядом с бандой беспризорников, которых они должны были перевоспитать, выглядели подозрительно похожими на венгерских бойскаутов военной поры — с постоянными маршировками и скучными ритуалами. Отснятый материал бесследно исчез в цензурных инстанциях, а Макк предстал перед дисциплинарной комиссией и на некоторое время был отлучен от кино. Таким образом, его режиссерский дебют состоялся лишь в 1954-м, когда на экраны вышла заразительножизнерадостная, темпераментная, водевильно-опереточная костюмная лента «Лилиомфи». Макк тотчас прослыл крепким профессионалом, умело приспосабливающим литературу к требованиям кино и знающим толк в актерах. Это стало, можно сказать, фирменными признаками его кинематографа: хорошая литература в основе и *выразительная* актерская игра. И еще — сосредоточенность на человеческих отношениях, на столкновениях чувств, душевных состояний. Программная камерность, если хотите. Он предпочитал истории с небольшим числом действующих лиц и часто помещал их в замкнутое пространство (затерявшийся в горах дом, где разыгрываются нешуточные страсти; безлюдный хутор, куда убегают залечивать душевные раны; больничная палата; комната, полная напоминаний о прошлом; тюремная камера). «Привлекательными чертами режиссерской манеры Макка, — писала

венгерская критика, — всегда были интимно-реалистические образы, почти чувственная осязаемость жизни. Драматичность и глубина дыхания как нечто совершенно естественное проникают в плоть и кровь его образов...» Это о Макке 50—60-х годов, создателе фильмов «Палата № 9», «Дом под скалами», «Одержимые», «Потерянный рай», «Предпоследний человек»... Но таков он и после — в лучших картинах: «Кошки-мышки», «Высоконравственная ночь», «Глядя друг на друга», в сравнительно недавнем «Игроке» (по мотивам Достоевского, с замечательной парой английских актеров — Майклом Гэмбоном и Джоди Мэй).

За полвека режиссерской деятельности Карой Макк поставил двадцать два полнометражных игровых фильма, не считая ранних короткометражек и уймы телевизионных лент, снятых в Венгрии и в других странах. Не все одинаково удались, иные со временем постарели (поскольку рассыпался контекст), зато в других, наоборот, с годами открывался неиссякающий запас волнующей человечности и художественной выразительности и уточнялось их истинное место в духовно-творческих исканиях венгерского кино. Так было, к примеру, с «Одержимыми» и «Потерянным раем», с которых, как теперь выясняется, начинались венгерские «шестидесятые».
Но все-таки главный фильм Кароя Макка, вершина его творчества, поворотный пункт его режиссерской биографии, картина, сделавшая его в 1971 году мировой знаменитостью, — «Любовь». Объединившая две автобиографические новеллы Тибора Дери, изысканно снятая поэтом черно-белой фотогении Яношем Тотом и причудливо сложенная за монтажным столом, со вспышками памяти и капризами фантазии, история о верности и вере, которые подвергла испытанию свинцовая эпоха начала 1950-х. «Любовь» тогда же собрала призы авторитетных международных кинофестивалей, а позже, по разным опросам, входила в десятку лучших венгерских фильмов, в список ста лучших фильмов мира.

Минуло тридцать с лишним лет, изменился мир, изменилась страна, изменилось кино. И сам Карой Макк за это время не один раз менял темы, жанры, приемы. Кидался догонять моду и возвращался к себе, к тому, что умел и знал. Снимал то здесь, то там. В последнее десятилетие снимал реже: не освоил новое для людей его поколения дело — искать деньги. Если же они, к счастью, находились (помогала профессиональная репутация, и «Любовь» тому немало послужила), подходил к полке с нереализованными проектами и брал, что называется, наугад, точнее — тот, на который скорее дадут деньги. У него и в мыслях не было, что когда-нибудь он вернется к героям своего давнего шедевра. К мужчине, отсидевшему «за политику» срок в тюрьме, и к женщине, которая, ожидая его, прятала свои слезы, чтобы сладкой ложью поддерживать угасающие силы в больной свекрови. Но — вернулся к ним. В новом фильме «Неделя в Пеште и Буде». Не буквально к тем героям, но к людям, в чем-то похожим на них (он и дал новым героям те же лица — Мари Тёрёчик и Ивана Дарваша, игравших в фильме «Любовь»), а главное — жившим в то же время и сполна хлебнувшим его мерзостей. Фильм о прошлом, которое не сотрешь, которое будет преследовать тебя до самой смерти.

Не стану его сравнивать с «Любовью», как ни провоцируют сознательные отсылки к ней (вмонтированные в новый фильм черно-белые планы ее финального эпизода). Вообще обойдусь без оценок (у меня в данном случае другой жанр). Лишь воспользуюсь этой, в некотором смысле итоговой, работой для разговора с мастером, благо он сам на пленке, как и повелел бог кинематографисту, оглянулся назад, на пройденное и прожитое в профессии, в стране.

Разговор состоялся в Будапеште в феврале этого года, в дни традиционного ежегодного национального киносмотра, где картина была показана впервые, а в Москве, на Международном кинофестивале, где она участвовала в конкурсе, мы лишь уточнили детали.

«Лилиомфи»

Карой Макк. Когда я оглядываюсь назад и провожу мысленный смотр всего, что сделал в кино, то не стремлюсь — зачем? не мое это дело! — привести все в какую-то систему, выявить закономерность: почему-то, почему это?.. Снимал то, что было мне интересно, из того, что предлагала ситуация. Мне повезло: я проскочил период «схематизма» (так у нас повелось называть пропагандистское, уныло-иллюстративное кино с трескучим пафосом и картонными персонажами, снимавшееся под неусыпным партийным контролем в конце 1940-х — начале 1950-х годов). Я уже работал тогда в кино, и как раз на таких картинах, но за них не отвечал — я был всего лишь ассистентом.

Александр Трошин. А «Пионеры»?.. Насколько я понимаю, тоже образчик «схематизма»? Кстати, неужели совсем ничего не сохранилось из отснятого материала?

Карой Макк. Мы с Бачо очень хотели найти этот фильм. Было бы очень любопытно посмотреть, что мы там понаделали и вообще — какими мы были в двадцать с небольшим. Мы думали, что, когда будем смотреть, нам будет очень весело, мы будем хохотать. Разумеется, это была агитка в духе времени. Но, видимо, не вполне. Поэтому начальство и спохватилось. Куда картина делась, ума не приложу.

Александр Трошин. Ну а все-таки, в том, что вы сделали, есть, на ваш взгляд, какая-то линия, не заметная вам тогда, но видная сейчас, по прошествии времени?

Карой Макк. Я, во всяком случае, ее не вижу. Может быть, потому что продолжаю работать, обдумываю несколько тем, очень разных, сижу одновременно на нескольких лошадках, жду, какая из них тронется. Нет времени да и особой нужды пристально всматриваться в прошлое. Доверяюсь в этом деле киноисторикам и организаторам различных ретроспектив.

Среди двадцати с лишним фильмов, что я сделал, есть пять или шесть, которые постоянно ездят по свету, их показывают то тут, то там. Из них два или три наиболее известны в мире. И это совершенно разные картины. От одной к другой трудно провести прямую линию. У меня не было никакого плана: мол, сделаю сначала это, потом то... Так получилось. Предоставилась возможность сделать именно этот фильм. А потом прочитал книгу, она меня увлекла, и захотелось ее экранизировать — вне связи с тем, что я делал прежде. Я не строил сознательно свою режиссерскую биографию, она складывалась сама по себе. Но, конечно, характер не спрячешь, он в любом случае проявится — в предпочтениях, в интересах. В том, какие берешь темы, как пытаешься их решать. Например, я охотнее выбирал истории с ограниченным кругом персонажей: отноше-

ния двоих (скажем, супругов или любовников) или «треугольник». Меня всегда привлекали частные человеческие драмы, посредством них, мне казалось, можно показать больше: все, что окружает этих людей, что определяет их жизнь, общество, в которое они так или иначе вписаны.

Человек стареет, и все у́же круг его интересов. Уже не разбрасываешься, как в молодости, а делаешь то, что тебе ближе, что лучше всего знаешь. Если мне выпадет возможность сделать еще один-два фильма, я, скорее всего, останусь в этом же круге, на освоенной мною территории.

Наверное, я не совсем прав, говоря, что не вижу ничего общего в своих картинах. Все-таки чувствуется рука одного человека. Все-таки лежит на них, хочешь не хочешь, отпечаток личности. Но в процессе работы я никогда об этом специально не думал. Если же вдруг задумывался, если хотел, чтобы в фильме непременно был мой отпечаток, он, фильм, не слишком удавался. Видимо, существует закон: чем больше себя забываешь в момент творчества, тем больше тебя в результате. Обычно же у меня так: есть какая-то проблема, которую я хочу решить, ищу пути, и в этом поиске, в любом случае, сказывается моя индивидуальность.

Когда мы с английским продюсером готовились делать фильм «Игрок» по

«Любовь»

роману Достоевского и страницам его биографии, мой собеседник со знанием дела рисовал будущую картину. Читая сценарий, он говорил: «Это будет похоже на тот ваш фильм, который я видел...» и напоминал, о чем он, что там происходило, при этом приводил детали не из одного, а как минимум из трех моих картин, которые все у него слились в одну. А может, режиссер и впрямь снимает всю жизнь один фильм?

Александр Трошин. Вы говорили, что критика (и дистрибьюция) все расставила, все определила за вас. Решила, какие из ваших лент надо всюду показывать, о каких постоянно писать. Насколько этот вердикт, по-вашему, справедлив? Есть ли в этой обойме какие-то пропуски? Есть ли фильмы, которые, по вашему мнению, незаслуженно отодвинуты в тень, в то время как они не менее значимы — для вашей режиссерской биографии и для венгерского кино?

Карой Макк. Вообще-то, обойма моих «выездных» картин сложилась до некоторой степени случайно. В нее вошли фильмы, которые участвовали в тех или иных международных кинофестивалях и получали там призы. Готовя их к фестивалям, делали титры — на английском, немецком, французском языках. Поэтому эти картины были всегда «в запасе», когда какую-то надо было куда-то

послать. Сейчас в Англии собираются устроить большую ретроспективу моих фильмов. Я предложил организаторам примерно семь картин, но они сказали: «Нет, мы хотим показать все, с первой до последней». Что ж, я рад. Наконец достанут из коробок и покажут за пределами Венгрии «Одержимых», «Потерянный рай» и «Предпоследнего человека», фильмы 1962—1963 годов, которые мне особенно дороги. Кажется, они и у вас в стране не шли. «Предпоследний человек» должен был быть в свое время показан в Италии, но я тогда что-то не то сказал в интервью, это появилось в печати, и фильм за границу не послали. А «Потерянный рай» тогда же, в 60-е, раскритиковали — за пессимизм.

Александр Трошин. Зато «Любовь» взяла реванш: призы в Канне, в Чикаго, на других фестивалях, не говоря уже о дожде наград дома.

Карой Макк. Да, это мой самый счастливый фильм. Мне повезло с литературным материалом (к тому же Тибор Дери сам писал сценарий), повезло с актерами, с оператором.

Помните в фильме эпизод, когда мужчина, вышедший из тюрьмы, приходит домой? Жены дома нет. Он оглядывает комнату, в которую их уплотнили, видит висящую на стуле белую женскую блузку, подходит, берет ее в руки, подносит к носу... Все вроде бы готово к съемке, Дарваш знает, что надо играть,

«Любовь»

блузка на стуле, Янош Тот, еще не заглядывая в глазок кинокамеры, придирчиво проверяет, все ли в кадре на месте, и вдруг кричит: «Вы что, с ума сошли? Повесить блузку на угловатую спинку!» Потребовал принести другой стул, с округлой спинкой, и вмиг возник образ женского плеча. Какое тонкое чувство детали! Бог мне подарил этого волшебного оператора!

Александр Трошин. Как возникла идея вернуться к этой звездной вашей картине спустя тридцать лет? Зачем вам понадобилось непременно отослать к ней зрителей в новом фильме «Неделя в Пеште и Буде»? Ведь это не те же самые герои, не так ли? У них и имена другие (имена актеров, которые их играют), и история, какая, по определению, не могла случиться с Луцей и ее мужем в «Любви». Не могла эта женщина, какой мы ее увидели, служить в тайной полиции ради спасения мужа (как нынешняя героиня), и не мог он, по внутренней логике того фильма, вскочить на подножку поезда чуть ли не на другой день после своего освобождения и бесследно исчезнуть из ее жизни и из страны.

Карой Макк. Вы правы: непосредственно *с теми* героями такое произойти не могло. Но могло произойти с кем-то рядом. И происходило. Импульс для любовной истории, которую рассказывает новый фильм, дал мне реальный случай

«Кошки-мышки»

с одним моим приятелем. В свое время его возлюбленную завербовала тайная полиция. Такая была эпоха.

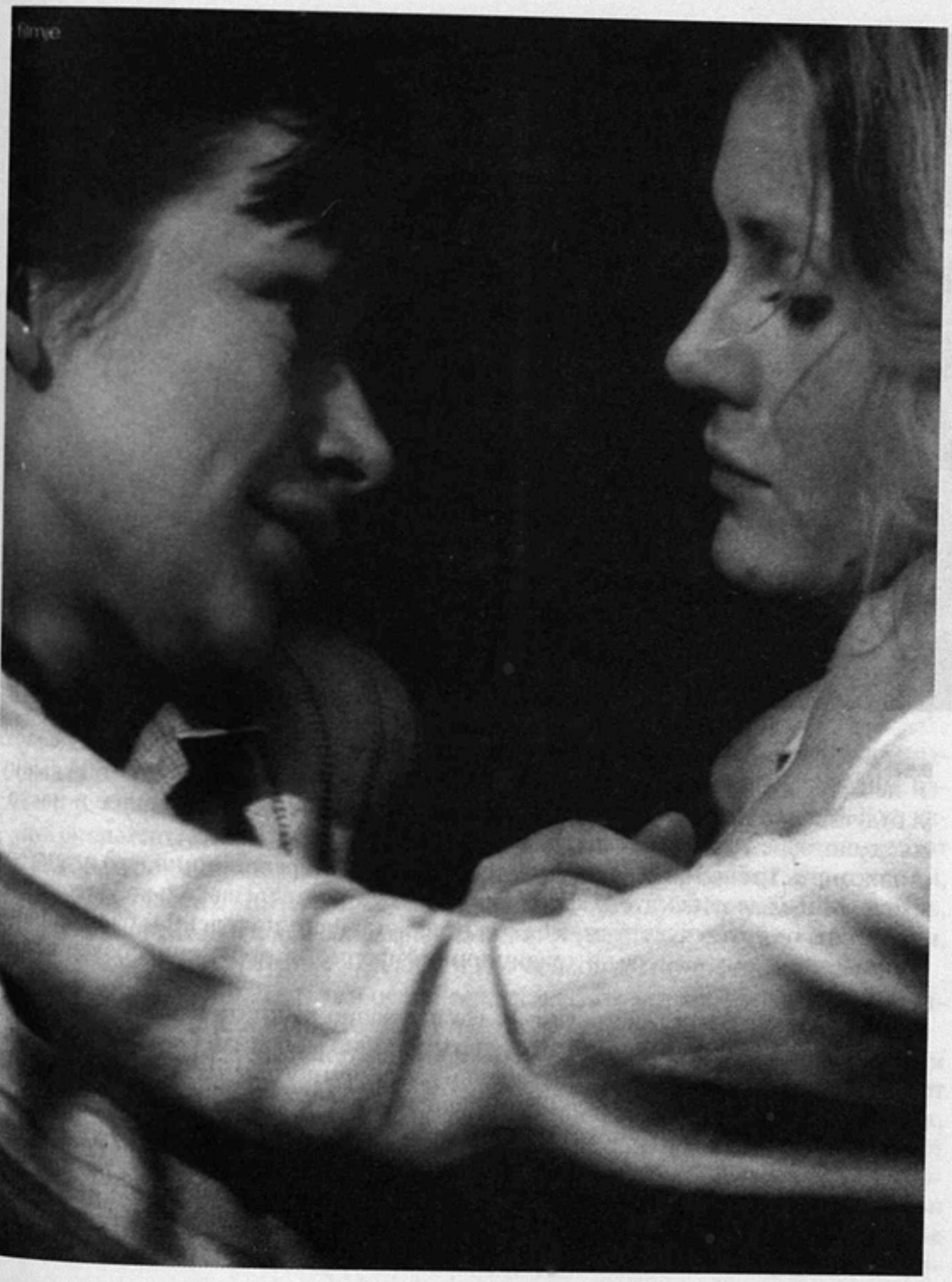
Вообще я не думал тесно связывать «Неделю в Пеште и Буде» с «Любовью». Я собирался поначалу ограничиться актерами, которых люблю и с которыми снова захотелось поработать. Сценарий сочинялся непосредственно для этого актерского дуэта — для Мари Тёрёчик и моего ровесника и друга Ивана Дарваша. И не мне, а моему английскому соавтору и продюсеру Марку Влессингу пришло в голову, что в этом материале, в этих героях немало сходства с фильмом «Любовь». Все равно это сходство будут искать, убеждали меня, едва увидят вместе Тёрёчик и Дарваша. И когда мы монтировали, опять-таки не я, а другие попробовали вклеить кадры из той картины. Я этому сопротивлялся. Говорил: зачем так много? Но после, при окончательном монтаже сам кое-что вклеил. Не потому, что стремился напрямую связать этих героев с теми, а просто хотел показать, какими они тогда были, когда их развела эпоха. Иконографический материал у меня был под рукой, к тому же он говорил о времени, к которому их привязала память. Было бы еще лучше, если бы в этих флэшбэках и вклеенных старых фотографиях герои были бы моложе.

Александр Трошин. Хочу уточнить. Помимо кадров из «Любви» вклеен план из фильма «Карусель» с юной Мари Тёрёчик. А что еще? Скажем, россыпь фотографий, которые перебирает герой Дарваша... Это тоже из фильмов 50 — 60-х годов? Некоторые из портретов, мне кажется, я где-то уже видел.

Карой Макк. Нет, они из домашнего архива Тёрёчик. Собственно, и кадр из «Карусели» я использовал исключительно потому, что в личном архиве не нашлось фотографии, где Марика такая веселая, так смеется. Но я старался встроить его таким способом, чтобы зритель не задавался вопросом, из какого это фильма. Он мелькает в череде других образов прошлого в эпизоде в больнице.

Александр Трошин. На встрече с иностранными журналистами после показа фильма на Будапештском киносмотре вас просили, я помню, прокомментировать вопрос, который в фильме задает герою молодая женщина, как выясняется, его дочь. Она спрашивает его, в свое время отсидевшего в Венгрии по политической статье: «Как там было, в тюрьме?» Моих коллег, иностранных критиков, интересовало, насколько это характерно для людей нового поколения, насколько они интересуются прошлым и действительно ли задают такие вопросы.

Карой Макк. Конечно, не вся молодежь, но часть действительно интересуют-

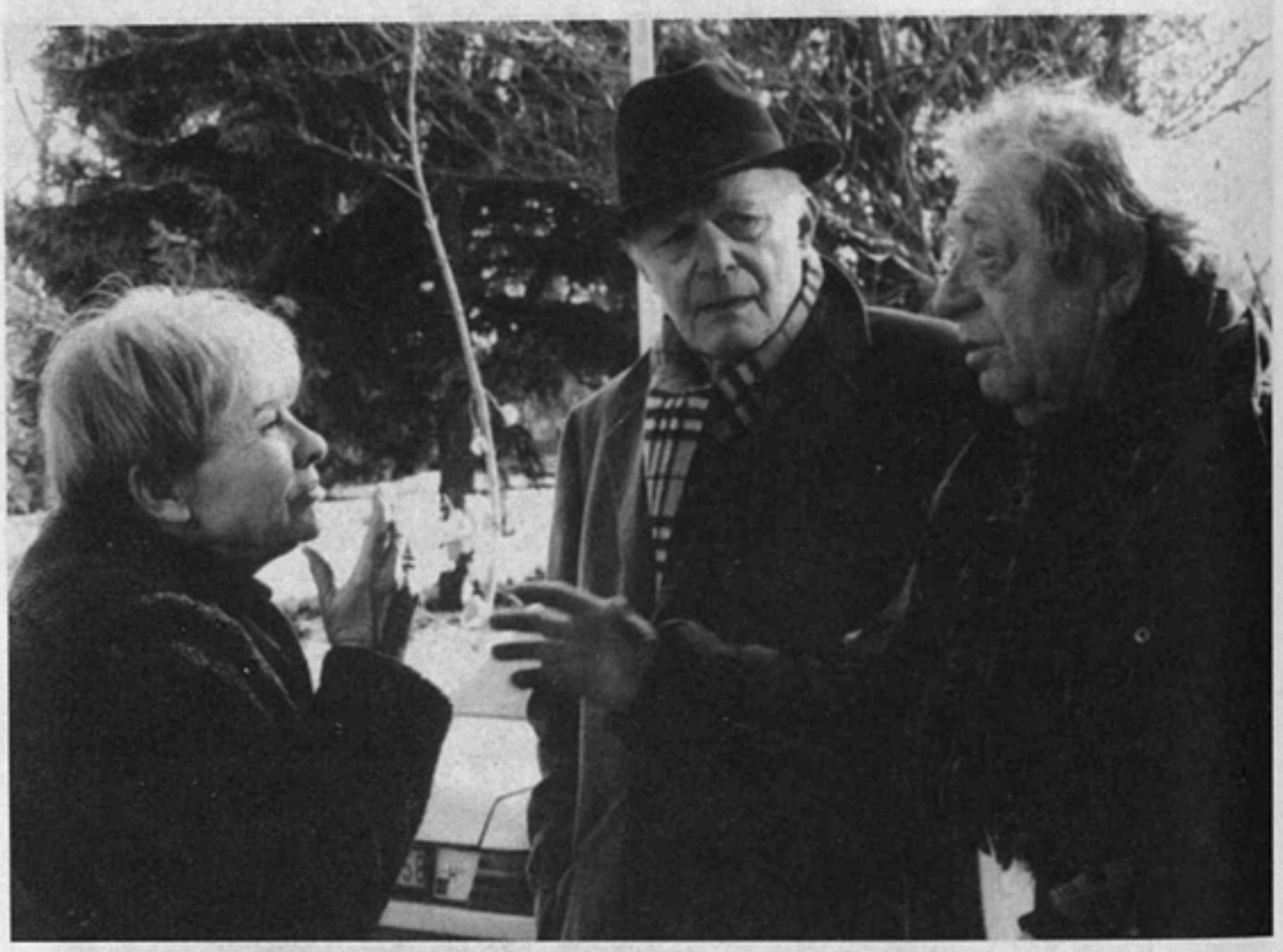


«Глядя друг на друга»

ся. Они хотят знать, что тут до них было, после каких событий они пришли, хотят знать, от чего до сих пор зависит их жизнь.

Александр Трошин. Однако прошлое, к которому вы обращаетесь, мало-помалу уходит из венгерского кино. Я сужу по Будапештским фестивалям последних лет. Такое впечатление, что не к кому адресоваться, что у фильмов о недавнем прошлом уже нет публики.

Карой Макк. Публика есть. Это молодые режиссеры мало интересуются послевоенной историей. К тому же у них своеобразное понимание этой истории. Они думают, что они «чистые», а те, кто жил и работал при Кадаре или, еще пуще, при Ракоши, все в той или иной мере запачканы компромиссами с режимом. Но все не так просто. Они тоже тогда уже жили, ходили в школу, выступали на собраниях... Иными словами, вопросы, которые задает венгерская история второй половины XX века, куда сложнее, чем они думают. Что ж, наверное, им так легче. Они сами сейчас в непростой ситуации. Они делают свои первые фильмы, имеют успех, получают призы — в Лондоне, в Париже, в Варшаве, где-то еще... Но приходит пора вернуться домой и сделать уже нормальный второй фильм, а это не так легко: обаяния молодости и «свежего взгляда», которые подкупили в первом, уже недостаточно, взгляд должен быть еще и умным, обрести



Мари Тёрёчик, Иван Дарваш и Карой Макк на съемках фильма «Неделя в Пеште и Буде»

глубину. И требуется мастерство, которого еще нет, а публика скидок не делает. Я не хочу их критиковать, все равно рано или поздно они придут нам на смену и будут делать венгерское кино. И им придется осмысливать прошлое и настоящее, которое тоже станет прошлым.

Александр Трошин. На глазах меняется облик венгерского кино, его язык, его стиль. Молодые кинематографисты ищут новые формы. Насколько уютно или, наоборот, неуютно чувствует себя режиссер старшего поколения, работающий в привычной ему манере, в традиционной форме, в окружении совершенно другого типа кино?

Карой Макк. Немножко неуютно. Но все равно работать надо. И так, как я люблю, как привык. Я не могу поступать подобно молодым. Они говорят: «Давай начнем делать какой-нибудь фильм, есть немного денег, а после увидим, что из этого получится; не беда, если вышло плохо, зато кое-что заработали, потом будет видно, как это можно продолжить...» Я должен с самого начала знать, чего я хочу, и двигаться к своей цели.

Александр Трошин. Вы работали не только в Венгрии, но и за рубежом и можете, вероятно, сравнивать условия работы режиссера здесь и там. А кроме того, работали в разные эпохи. Когда было труднее: тогда или сейчас?

Карой Макк. Мы обычно говорим с грустным юмором: раньше было мало свободы, но достаточно денег, а теперь много свободы, но недостаточно денег. А если всерьез, то, наверное, самый лучший период для венгерской кинематографии был тот, когда на деньги государства можно было это государство критиковать. Теперь же все упирается в деньги. При этом никого не интересует качество работы. Никто не спрашивает, сколько тебе нужно времени, чтобы ты вложил в фильм максимум того, что можешь, и что тебе для этого нужно. Работа заканчивается тогда, когда заканчиваются деньги. Ты бежишь туда-сюда, клянчишь, чтобы дали завершить. Порочная система. Уже и власти у нас сейчас это понимают. И предыдущее венгерское правительство понимало, и теперешнее понимает, что что-то надо делать с венгерским кинематографом, иначе он выродится. Если эта порочная система финансирования слишком долго будет существовать, венгерское кино погибнет, потому что на такой основе невозможно делать хорошие фильмы. В последнее время у нас много говорят о зрителе. Дескать, фильму нужна публика, и как можно больше, тогда он хороший. Не спорю, но все-таки это не единственный критерий, есть и другие. Ведь важно не только, чтобы фильм не прогорел и заработал деньги, важнее, что будет с людьми, которые этот фильм посмотрят.

«Неделя в Пеште и Буде»

Когда я снимал «Игрока» — это было в Англии, — я увидел, как хорошо работает тамошняя производственная система, причем не голливудского типа, заметьте. Продюсеры хорошо отдают себе отчет в том, что они делают, знают, какой фильм получат. Они умеют добывать деньги и их считать, но при этом умеют так хорошо все организовать, что у режиссера не возникает никаких проблем, кроме творческих. Сначала мы договорились, что я буду работать девять недель, потом — восемь. Наконец сократили до семи. Но когда мы уже сошлись на семи, я получил сразу все, что требовалось, и мог спокойно и уверенно работать.

Александр Трошин. Есть тем не менее надежда, что венгерское кинопроизводство, хотя его организация далека от идеала, выстоит?

Карой Макк. Нет сомнений. Венгерское кино переступит через трудности и выживет. Правда, вопрос, какое у него будет лицо. Сохранит ли оно что-то от прежнего? Скоро Венгрия станет полноправным членом Европейского Союза, да уже и сейчас молодежь активно говорит по-английски, активно завязывает внешние контакты и смотрит вдаль. Все это не может не сказаться на венгерском кинематографе. Он будет другим, никуда не денешься. Непонятно, чьи деньги будут все определять. Венгерские, английские, французские?.. За чужие денежные вливания надо будет что-то давать в ответ, заказчики будут этого тре-

бовать явно или неявно. В то же время в Европе, будь то Франция или Англия, сегодня всем нужны государственные деньги. А в такой маленькой стране, как Венгрия, тем более. Так что все равно придется рассчитывать на себя.

Александр Трошин. В лексиконе критики существует определение «актерский режиссер». Известно, что к вам оно относится в полной мере.

Карой Макк. Да, я люблю заниматься с актерами.

Александр Трошин. А чувствовали ли вы разницу, работая с невенгерскими актерами?

Карой Макк. Никаких особых проблем у меня не возникало. А ведь я работал с многими всемирно известными актерами. Разница, может быть, лишь в том, что на Западе актер, когда снимается, полностью отдан работе именно в этом фильме. В отведенные сроки он занят только в одной картине и больше ни в какой другой. У него даже нет возможностей заниматься чем-то другим. У нас это не так. У нас актер снимается, но при этом играет в театре и еще успевает, к примеру, записать что-нибудь на радио. Если он вечером был Гамлетом, то утром, на съемках, хочешь не хочешь, что-то еще остается в нем от Гамлета, и требуется время, чтобы он перестроился. На Западе ничего подобного нет, что очень удобно. И потом... другая школа все-таки чувствуется. Я это ощутил, работая с английскими актерами. Если актеру скажешь, что надо сесть, он никогда не спросит «почему?», а всегда сядет. На съемки дается строго определенное договором время, поэтому нет возможности долго беседовать с актерами. Надо снимать фильм, и они это знают. Совершенно другой подход, чем у нас.

Александр Трошин. Вы сделали много фильмов. Но, наверное, больше несня-тых. Есть ли какие-то очень важные для вас нереализованные замыслы, о которых вы жалеете?

Карой Макк. Я очень хотел экранизировать известный роман «Марш Радецкого» австрийского писателя Йозефа Рота. Это семейная сага. Глава семьи — чиновник довольно высокого ранга, неколебимый монархист, а его сын — солдат. Через эту семью, которая казалась прочной, как сама монархия, и которая тем не менее приходит к краху, писатель показывает, как рушится и сама австро-венгерская монархия. Он описывает это с пониманием и болью. Перечитывая роман, я думал о том, что произошло уже при нас и с нами. Во второй половине XX века Венгрия опять была частью большой империи — социалистического мира, управляемого Советским Союзом. Мог ли я предположить, что эта империя еще при моей жизни завершит свое существование?! Но коль скоро это произошло, то на все следует так посмотреть и так описать, как посмотрел и описал Йозеф Рот. Он говорит, что да, это естественно, что монархии рано или поздно распадаются, но, с другой стороны, очень больно видеть ее распад, прощаться с ней.

Сожалею, что на этот фильм не нашлись деньги. А ведь уже подбиралась хорошая команда. Сценарий должен был писать Петер Добаи, работавший в свое время с Иштваном Сабо над «Полковником Редлем». Однако венгерское кинопроизводство находилось тогда в трудном финансовом положении.

Александр Трошин. Вспоминаю один из наших давних разговоров — это было в конце 80-х, мы тогда обсуждали практические вопросы, связанные с задуманным вами фильмом по роману Булгакова «Собачье сердце». Что помешало реализовать этот замысел?

Карой Макк. Я очень люблю Булгакова и одно время жил с мыслью экранизировать «Мастера и Маргариту». Читал роман не один раз, фантазировал. Но потом понял, что такая грандиозная задача по силам только русскому кинематографисту. Мне она не далась бы.

Иное дело «Собачье сердце». Тут я довольно отчетливо представлял, как можно сделать фильм. Уже даже шли переговоры с одной американской кинокомпанией, и я искал, кто бы из российских сценаристов помог мне с адаптацией (именно это мы тогда с вами и обсуждали). Но в конце концов ничего не получилось: американцы отказались, а других партнеров я не нашел. Естественно, мы пробовали вести переговоры на эту тему с «Мосфильмом» и «Ленфильмом». Я был и в Киеве, где разговаривал о фильме со своими старыми знакомыми. Все безрезультатно. Ситуация была довольно абсурдная. Очень напоминавшая то переходное время, о котором пишет Булгаков. Мы за доллары обедали, за доллары меня возили туда-сюда, но потратиться на фильм никто не хотел. Хотя тогда его можно было сделать за копейки...

Александр Трошин. Вы сказали, что надеетесь поставить еще один-два фильма. Если так, что бы вы в первую очередь предпочли? Уже намечены конкретные проекты?

Карой Макк. Глаза разбегаются. Хочется и то, и это. Но понимаю, что надо на чем-то сосредоточиться. В настоящее время мы с американским продюсером вынашиваем идею фильма о последних днях Льва Толстого. Вначале мы предполагали делать это с Энтони Куином, но его не стало.

Есть еще один проект, он меня особенно волнует. В основе — книга Петера Эстерхази об отце. Вы, должно быть, слышали эту историю. Эстерхази, один из самых талантливых и широко известных представителей современной европейской литературы, лидер нынешнего поколения венгерских писателей, его книги переводились на многие языки.

Александр Трошин. И на русский тоже. У нас были изданы «Производственный роман», «Записки синего чулка» и другая эссеистика. А в прошлом году в журнале «Иностранная литература» были напечатаны фрагменты последнего его романа «Harmonia caelestis» («Небесная гармония»).

Карой Макк. Как раз об этой книге я и говорю. Он писал ее лет десять, выполнил, так сказать, сыновний долг. Это не строго биографический роман, в нем реальность сочетается с фантазией. Но, так или иначе, судьба нескольких поколений аристократического рода Эстерхази проходит перед нами в объемной книге, и главный центральный персонаж – Отец, в центре его жизнь при коммунистах, начиная с Венгерской коммуны и кончая эпохой Кадара. Жизнеописание, полное понимания, сострадания, сыновней гордости и любви. Книга вышла в 2000 году и имела огромный успех, ее тут же перевели на немецкий, французский и другие языки. Вы сказали, и у вас ее уже читают. Она была удостоена ряда престижных литературных премий... А вскоре Эстерхази обнаружил в архивах бывшей службы венгерской госбезопасности доносы, которые его отец в эпоху кадаровской «консолидации» писал ради своей семьи. Чтобы ей ничто не угрожало, чтобы сына приняли в университет и т.д. Можете себе представить, что было с Петером Эстерхази, когда это все на него свалилось. Теперь уже писательский долг заставил его написать нечто вроде дополнения к первой книге. Оно так и называлось: «Исправленное издание. Приложение к роману «Harmonia caelestis» и вышло в прошлом году. Эта история буквально потрясла читающую Венгрию. Многие до сих пор никак не придут в себя от пережитого шока.

Конечно, очень деликатная тема. Но она не отпускает меня. Я спросил Эстерхази, как он реагировал бы, если бы я сделал на этой основе фильм. Сам он возвращаться к материалу больше не хочет, и я его понимаю. Да я и не стал бы переносить на экран всю эту историю, как она есть, взял бы только самые корни. Ситуация сложнейшая. С одной стороны, человек во спасение близких решился на такой шаг, который сам не мог одобрить, с другой — он пишет не только доносы, но, наоборот, от кого-то отводит подозрения, указывает в своих тайных рапортах, что за таким-то человеком, мол, не надо больше следить, и, наверное, кому-то это помогало... Словом, тут есть над чем задуматься.

Александр Трошин. Да ведь этот мотив уже намечен в вашем последнем фильме, в судьбе героини, между тем сценарий был написан пять лет назад.

Карой Макк. Вот видите! Значит, все-таки есть какая-то скрытая связь между фильмами и замыслами такого разбросанного режиссера, как я.

Будапешт — Москва

«Кавказская пленница»

От смешного до великого

В 2000 году я сделал четырехсерийный документально-биографический телевизионный фильм «Леонид Гайдай: от смешного до великого». Однако до сих пор фильм не был показан ни по одному из телеканалов.
30 января 2003 года Леониду Иовичу Гайдаю исполнилось бы восемьдесят лет, а в марте был еще один юбилей, который он отмечал как день своего второго рождения: в 1943 году, подорвавшись на противопехотной мине, он получил тяжелейшие ранения, после которых война для него закончилась.
В ходе съемок я беседовал с людьми, которые работали вместе с Гайдаем. Для журнальной публикации свои интервью предоставили кинодраматург Яков Костюковский, актеры Наталья Варлей, Вячеслав Невинный, композитор Александр Зацепин. С любезного разрешения Варвары Арбузовой-Кулиш публикуется мой разговор с режиссером Саввой Кулишом.

Евгений Цымбал

Наталья Варлей
СУДЬБА В ПОДАРОК

— Как, по-вашему, рождается уникальный дар комедиографа?

— Талант — это искра Божья. Не хочется говорить банальности, но талант всегда штучен. Гайдай, вне всякого сомнения, был отмечен Богом. Природа его таланта — это доброта, любовь, уважение к людям и, конечно, уникальное чувство юмора.

Леонид Иович видел смешное там, где большинство из нас его не замечают. В жизни не каждый человек обладает чувством юмора. Далеко не каждый. Талантливые и остроумные юмористы, талантливые клоуны в жизни, как правило, невеселые люди. Может быть, единственным исключением был Юрий Владимирович Никулин. В жизни он был таким же искрящимся и остроумным, как на экране. При этом он мог рассказывать анекдоты как бы без особого выражения лица, а зал гомерически хохотал.

— Все говорят, что Гайдай был актерским режиссером. А каким актером он был сам?

— Гайдай часто показывал актерам, как надо играть. (Это был, конечно, высший пилотаж.). Быть может, Вицин и Никулин не очень нуждались в этом. Бывало, что они сами придумывали что-то в процессе съемок. А мне показ был совершенно необходим.

В фильмах Михалкова всегда видно, что он каждому актеру показывает, как надо играть. И в каждом актере я вижу режиссера. Все его персонажи похожи на него. Ловишь эти характерные, ни с чем не спутываемые интонации, голос, актерские реакции — даже когда актриса играет, заметно, что ей Михалков все сыграл.

А вот Леонид Иович умел показывать так, что на экране его ни в одной ро-

Леонид Гайдай

ли видно не было. Он влезал в шкуру персонажа и играл Нину, Шурика, Балбеса или еще кого-нибудь. Но это ведь непросто показать молоденькой восемнадцатилетней девочке, как ее героиня Нина должна посмотреть на Шурика? А Гайдай превосходно это делал. И я без слов понимала, чего он хочет. Гайдай был действительно замечательным артистом.

Надо сказать, что Гайдай был очень неприхотлив в обыденной жизни. Жил скромно, в небольшой квартирке. Я знаю, что, когда он ушел из жизни и квартиру залило, Нине Павловне Гребешковой было не на что сделать ремонт. Потом у них сожгли дачу. Леонид Иович Гайдай снял блистательные комедии, которые посмотрели чуть ли не миллиард зрителей, но после него не осталось сбережений, чтобы восстановить сожженную какими-то бандитами дачу.

— Друзья Леонида Иовича построили новую дачу...

— Грустно говорить о таких вещах. Если бы у нас воздавалось по заслугам, то он и его семья были бы вполне состоятельными людьми. Мне кажется, что в память о Леониде Иовиче его семья должна получать соответствующие авторские отчисления — от показа его фильмов, которые крутятся день и ночь, от ресторанов «Кавказская пленница» и «Бриллиантовая рука», от бесконечного использования фрагментов его фильмов, от разного рода эксплуатации созданных им образов...

Однажды мне позвонила Нина Павловна Гребешкова и сказала, что нас приглашают на открытие ресторана «Кавказская пленница», что «там будет банкет, и потом они приглашают нас приходить туда раз в месяц бесплатно ужинать».

Я ей ответила: «Нина Павловна, это ведь ужасно унизительно! Во всем мире существует авторское право, включающее в себя авторские отчисления — проценты, которые получают сценаристы, режиссеры, композиторы, а после их смерти — наследники. А здесь жив сценарист, есть актеры, чьи образы используются. А платят за это жалкие копейки. Вы как вдова должны получать достойные проценты за то, что используются образы из фильмов Гайдая. А рестораны и прочее... Это может быть дополнением к тому, что положено».

— Сегодня фильмы Гайдая постоянно идут по всем телеканалам. А несколько лет назад зрители признали его лучшим отечественным режиссером последней трети XX века. Что вы думаете о его посмертной судьбе?

— После смерти Гайдай как будто обрел новую жизнь, которая разительно отличается от предыдущей. Поневоле на ум приходит стихотворная строчка: «Большое видится на расстоянье». С позиции времени начинаешь понимать, что было настоящим, а что однодневным. Фильмы Гайдая многим казались принадлежностью низкого жанра. Особенно снобистской московской кинематографической аудитории, считавшей, что это фильмы-однодневки.

Только одна из его картин получила международный приз. А ведь его комедии шли по всему миру. И мне самой приходилось наблюдать, как, например в Африке, негритянская мама просто умирала от хохота, при этом подбрасывая под потолок своего младенца. Это она так свой восторг выражала. А я сидела с ней рядом и, конечно, смотрела не на экран, а на нее: поймает она младенца или нет?

«Пес Барбос и необычный кросс»

Во всем мире фильмы Гайдая понятны почти стопроцентно. Конечно, есть какие-то отдельные вещи, которые не всем доступны. Например, тосты в «Кавказской пленнице». Это специфика Кавказа, где очень важны акценты, характерно кавказские.

Гайдаевские фильмы перешагнули в новый век. И даже в магазинах электроники люди останавливаются у телевизоров и начинают смотреть, если там демонстрируются «Бриллиантовая рука», «Операция «Ы» или «Пес Барбос».

Я не знаю, что для меня, кроме рождения моих детей, самое главное: я работала в цирке, потом в театре, снималась в кино, окончила Литературный институт, занималась музыкой, писала стихи... Но одно я знаю твердо: если бы не было Гайдая и «Кавказской пленницы», моя жизнь пошла бы совершенно по-другому. И не было бы такого счастья, когда на улице подходит человек и говорит: «Спасибо!» Я понимаю, что это «спасибо» адресовано в первую очередь Леониду Иовичу, который, быть может, сам того не подозревая, подарил мне мою актерскую и творческую судьбу.

Александр Зацепин

МУЗЫКА ДЛЯ ЭКСЦЕНТРИКА

— Александр Сергеевич, вы работали с Леонидом Гайдаем более двадцати лет. Расскажите, как вы познакомились?

— Гайдай поссорился с композитором Никитой Богословским. Вернее, он отказался от какой-то части его музыки в «Самогонщиках», и Богословский возмутился: «Ноги моей здесь больше не будет». В это же время кто-то подсказал Гайдаю, что есть такой композитор Зацепин. На что он ответил: «Да, песни его я знаю, но как он напишет эксцентрику, нужно еще посмотреть». В общем, он дал мне сценарий «Операция «Ы», и я начал работать.

Поначалу Леонид Иович был несколько подозрителен. В сценарии были его собственные ремарки, какая и где должна быть музыка: здесь полька, тут марш, там галоп, там еще что-то... Я все это внимательно прочитал, но музыкальную

экспликацию сделал по-своему. Гайдай спрашивает: «А почему ты здесь не хочешь галоп?» Я отвечаю: «Здесь выбегает закопченый Смирнов в мочалках вместо трусов и с ожерельем из изоляторов. Мне кажется, тут лучше самбу сделать. Он ведь похож на дикаря». Гайдай подумал и говорит: «Ладно, попробуй». Он давал возможность искать и не давил на композитора. И музыка легла в фильме просто замечательно. Гайдай был доволен. Так я попал в его группу.

Когда «Операцию «Ы» сдавали на худсовете, Иван Александрович Пырьев сказал Гайдаю: «Ну, вот тебе и композитор. Надо с ним и дальше работать». И мы стали сотрудничать.

Гайдай по природе своей эксцентрик, и мне всегда хотелось, чтобы была не просто музыка, а музыка, работающая на фильм в согласии с изображением. Киноматериал требовал неординарного музыкального подхода, и я искал эксцентрические приемы. Покупал странные музыкальные инструменты, находил интересные и необычные тембры. Допустим, взял портновский сантиметр с пружинкой. Когда его достаешь, он так звучит: тр-р-р-р-р... Такие вещи давали необычные эффекты. Помню, когда я покупал этот сантиметр в магазине и стал его так резко извлекать возле уха — тр-р-р-р, то продавщица, наверное, подумала, что я ненормальный. Интересное у нее было лицо.

Или, скажем, когда Шурик садится в автобус, играет музыка. Я говорю Гайдаю: «Здесь мы запишем ритм, запустим его в два раза медленнее, а потом аккордеон сыграет аккорды. И когда это вернется в нормальную скорость, будет быстрый нервный ритм». Объяснить это трудно. Надо записать и показать. Но Гайдай мне поверил.

— Помните какие-то конкретные истории, связанные с песнями, которые сразу же после выхода фильма становились популярными?

«Самогонщики»

— У каждой из этих песен — своя история. В «Операции «Ы» песен нет. Там во второй новелле, где проходит любовная тема, слегка квакает манок на уток. Но он так записан, что не ощущается, как манок, зато тембр дает необычный, потому что и новелла необычна — юноша и девушка вместе готовились к экзамену, а потом друг друга не узнали. А музыка подчеркивает и иронично комментирует происходящее. И все это — благодаря определенным тембрам, построению музыкальных фраз и гармонии. Я говорил Гайдаю: «Давай напишем песню». «Нет, не надо» — отвечал он. Потом он жалел об этом: «Почему ты не настоял?» Но это был мой первый фильм с ним. Как я мог настаивать? Леонид Иович мне потом много раз говорил: «Я до сих пор жалею, что не согласился,чтоб ты написал песню к «Операции «Ы». От всех фильмов остались песни, а от этого — не осталось.

А на песне «Где-то на белом свете, там, где всегда мороз» из «Кавказской пленницы» мы чуть не поссорились. Если бы у меня был другой характер и если бы не Пырьев, я бы, наверное, расстался с Гайдаем. Я сначала написал другую песню, согласно сценарию. Она называлась «Первый день календаря». Леонид Дербенёв принес стихи. Песня была записана, Гайдай послушал и решил, что «все нормально». Потом стал давать ее слушать разным людям, чтобы проверить реакцию. Он всегда говорил: «Мне не нужна песня, которую будут играть по радио. Мне нужна песня, чтоб ее пел народ на улицах». Для композитора задача, конечно, сложная. Кто знает, будут ее петь или не будут? Прошел месяц. И Гайдай сказал: «Ты знаешь, я многим давал эту песню слушать, и одни говорят — неплохо, другие — так себе. Она как-то не запоминается. В общем, надо писать другую».

Я уехал в Дом творчества и сочинял как проклятый. Написал шесть разных песен, среди которых была и вошедшая в фильм мелодия. Послал Гайдаю пленку с записью и комментарием: «По-моему, третья песня наиболее интересная». Он ответил: «Да, но все-таки, видимо, это не то». Тогда я ему написал: «Если все шесть песен тебе не нравятся, пригласи Арно Бабаджаняна (который тогда был самым модным композитором), он тебе напишет то, что нужно». И Гайдай решил: «Да, наверное, придется звать Бабаджаняна».

Когда он бывал в таком нервном состоянии, иногда проявлялся его немного деспотичный характер. В музыкальном отделе «Мосфильма» я написал заявление об уходе с картины. И мы пошли к Пырьеву. Пырьев прочитал заявление, порвал, бросил в мусорное ведро и спросил музыкального редактора: «Где Гайдай?» — «В Алуште, на съемках». — «Покупайте билеты и отправляйте Зацепина с Дербенёвым в Алушту. Пусть разбираются на месте».

Мы приехали в Алушту, заходим в гостиницу, где жила вся киногруппа. А там как раз сидят Юра Никулин, Вицин и Моргунов. Увидев нас, они запели припев из моей песни, хотя слов еще не было. Юра сказал: «Ты знаешь, нам нравится, мы поем, мотив сразу запомнили». А Гайдай на это: «Вы не народ, вы артисты. Вот если народ будет петь... — И потом, обращаясь к нам: — Вы зачем приехали? Я вас не звал». И ушел. Мы с Дербенёвым остались в *таком состоянии*. Но тут приехали Костюковский и Слободской и разрядили ситуацию. Они послушали песню и сказали Гайдаю: «Леня, нам песня нравится, мы с первого раза запомнили». «Ну хорошо, пусть Дербенёв пишет стихи». Леня написал стихи. Гайдай опять остался недоволен, теперь уже стихами: «Почему северные медведи? При чем здесь полюс? И почему мороз? Мы же о Кавказе фильм снимаем?» Мы с Дербенёвым стали выкручиваться: «Это студенческая песня, они мечтают о путешествиях, о полюсе, о прохладе какой-то, а здесь жарко...» — конечно, не очень-то убедительно объясняли, и Гайдай как-то не очень нам верил. Но в конце концов Костюковский со Слободским его убедили.

У знаменитой песни «А нам все равно» тоже своя история. У меня был запев, он легко написался, а припев довольно долго никак не получался. И я как-то дома утром брился, торопясь на «Мосфильм», и бритвой так быстро водил по щекам: та-ра-ра-ри-ра — и эта мелодия вдруг мне на слух попала. Я ее тут же записал. Но так было в первый и последний раз: потом, сколько я этой бритвой ни брился, ничего больше в голову не приходило.

Я показал мелодию Леониду Иовичу, и он сказал: «Это то, что надо». Но Дербенёв сначала написал совсем другие стихи, где рефрен был такой:

«Пусть я пороха не выдумал и Америк не открыл вовек, что-то та-та-та-та — я простой советский человек». Он оттолкнулся от сценария, в котором было написано: «Песня простого советского человека». Дербенёв так и написал. И Гайдай этот текст принял. Я прочитал и говорю Дербенёву: «Леня, я музыку написал не для такого текста. Здесь это не годится. Ты думаешь, кто-нибудь станет на улице петь про «советского человека»? Добровольно? Как ты себе это представляешь?»

Тут Дербенёв обиделся: «Вот ты всегда такой... Гайдай принял, а ты нет». Но я его убедил: «Леня, ну зачем про «советского человека»? Это же слишком официально, и сразу какая-то скука казенная». Он долго не упирался и написал песню, которую назвал «А нам все равно». И, знаете, как-то она проскочила, не вырезали ее цензоры Госкино. Хотя претензии были. Видимо, дело спасло то, что ее пел Юрий Никулин:

В темно-синем лесу,
Где трепещут осины,
Где с дубов-колдунов облетает листва...
На поляне траву зайцы в полночь косили,
И при этом напевали странные слова:
«А нам все равно! А нам все равно!»

В Госкино после просмотра сказали: «Что-то слишком мрачно для комедии. И какие-такие зайцы? И что это им все равно? Надо еще разобраться...» Но тем не менее прошло, сам не знаю как. Так что у каждой песни есть история.

«Остров невезения» — тоже песенка сомнительная. «Что это за остров, где вообще ничего не получается? Что вы имеете в виду?» Но тоже как-то проскользнуло. Повезло, конечно.

Я не думаю, что Дербенёв умышленно писал антисоветский текст, нет. Это было просто... в генах, в крови, в воздухе ощущалось... Написалось так — и всё. Потом, конечно, Миронов исполнил ее просто гениально. Но на худсовете, по-моему, Пырьев сказал: «Эта песня — вставной номер. Она тормозит действие, ее надо выбросить». Гайдай уперся и песню оставил. Другой бы режиссер согласился: раз приказали на худсовете, надо вырезать. А Гайдай как-то отстоял. Конечно, от этого действие немного задерживается, но Миронов все настолько великолепно сделал, что зрителю совсем не скучно.

В общении Гайдай был прекрасным, милым, добрым человеком. Но иногда я приходил на студию часов в пять-шесть вечера и видел: сидит монтажница, мрачная, с заплаканными глазами, и говорит мне: «Не спрашивай его ни о чем, у него сегодня дурное настроение». А я как раз принес эскизы музыки. Встречаю Гайдая, который явно не в духе. «Музыку принес?» Понимаю, что все будет не так, все будет плохо. «Нет, — говорю, — не принес. Не успел. Завтра будет». На следующий день приезжаю снова. Гайдай: «Ты извини, я вчера что-то не то сказал, я расстроен был. Ну что, принес?» Я показываю. Он слушает, смотрит, как музыка ложится под изображение: «Ну хорошо, все нормально». Изучив его характер, я немного подстраивался под него. Знаете, у каждого человека свои недостатки, может, у меня есть еще что похуже. Но мне с Гайдаем было очень интересно работать.

В дальнейшем я всегда делал два-три варианта музыки. Показывал один, а потом добавлял: «Я тут еще другой вариант придумал». Гайдай: «Но тот же хороший?» «А может, этот будет лучше». И Леонид Иович видел, что я искренне работаю, не просто так. Хотя первое время у него возникали сомнения: «Ты откуда эту музыку взял? У тебя в том фильме не взяли, и ты ее сюда?» «Леня, ну зачем так говорить, я такие вещи никогда не делаю». Конечно, у каждого композитора свое видение, свой характер. Так же, как и у каждого режиссера.

Когда мы делали сцену на рыбалке в «Бриллиантовой руке», где такая широта была, такая поэзия, Гайдай сказал мне: «Вот Семен Семеныч приехал и отдыхает на приволье. Рыбку ловит...» Я написал музыку так, как он просил. А на худсовете Пырьев сказал: «Рыбалка страшно затянута, сократите ее вдвое». Гайдай потом говорит: «Да, ошиблись мы с тобой, Александр Сергеич. Сокращать сцену нельзя, она смонтировалась очень хорошо. Надо музыку делать другую». А написанную музыку быстрее сыграть было нельзя — я акценты сделал на каж-

дое движение: там замахнулся Миронов, там ему грузилом в лоб попало... Пришлось заново писать партитуру, заново расставлять акценты. В результате на худсовете было сказано: «Ну вот, сократили и правильно сделали. Теперь сцена смотрится нормально!» Помню, Гайдай мне подмигнул, оказывается, даже профессионалов можно обмануть изменением внутренней динамики и темпа музыки. Действительно, теперь сцена кажется более быстрой, упругой. Ведь эксцентрика — это все нестандартно, необычно, не как у всех. В ней чуть-чуть

«Деловые люди»

должна присутствовать гиперболизация — все должно быть чуть утрированно. Это касается и музыки.

— *Можно ли сказать, что в последние годы фильмы Гайдая пережили второе рождение?*

— Конечно, приятно, когда каждую неделю открываешь телепрограмму и обязательно видишь в ней фильмы Гайдая. Мне сначала казалось, что это уж слишком, я даже боялся, что если станут так часто показывать «Бриллиантовую руку» или «Кавказскую пленницу», они оскомину набьют, но этого не случилось, и я надеюсь, его фильмы еще долго будут показывать.

Мы когда-то разговаривали с Лёней, и он сказал: «К 2000 году дети наши уже вырастут, а внукам все это будет неинтересно. Они ведь ничего этого не будут знать».

Конечно, есть везение, есть удача, но, я считаю, фильмы Гайдая заслуживают такого зрительского успеха. Когда люди смотрят комедию, то отвлекаются, забывают про все и получают заряд положительных эмоций. Ну и, безусловно, вакуум хорошего кино играет здесь роль.

На мой взгляд, стиль фильмов Гайдая ближе всего к чаплинским короткометражкам. Я иногда его фильмы — они у меня все есть на видеокассетах — показываю французам, которые очень смеются, совершенно не зная языка и не понимая текста. В той же «Операции «Ы» практически все им понятно. Они удивляются, почему гайдаевские фильмы никогда не шли на Западе. Глядя, допустим, фильм Данелия «Тридцать три», нельзя не знать какие-то смысловые реалии, иначе ничего не поймешь. А в фильмах Гайдая все ясно и так, почти как в немом кино. Это как анекдот. Рассказали — и все засмеялись. Если же история сложная, она тоже может быть и интересной, и смешной, но ее не сразу так ухватишь.

Я писал музыку и в другом стиле. Например, к «Красной палатке» Михаила Калатозова, которому очень признателен за то, что он меня пригласил на

фильм. Хотя ему на «Мосфильме» говорили: «Зачем ты его берешь? Он же Гайдаю пишет музыку. Он тебе не напишет». Но Калатозов мне поверил. И если бы не его смерть, мы бы с ним и дальше работали.

А с Гайдаем у меня полжизни связано. И, конечно, мне его очень не хватает. Так же как и поэта Леонида Дербёнева, работа с которым была самой интересной в моей жизни. Для меня, вообще, жизнь — это работа в кино. Злые языки говорили, что я в кино просто деньги зарабатывал, но это не так. Я от многих фильмов отказывался, никогда не работал с режиссерами на второй картине, если уже на первой было неинтересно. А с Гайдаем всегда было интересно. У него было свое лицо. Другие пытались повторить его успех: брали его троицу — Никулина, Вицина, Моргунова, — снимали в своих фильмах. Но ни-че-го не выходило.

— Вам, конечно, доводилось наблюдать Гайдая на съемочной площадке?

— Да, и не раз. Я помню, как Гайдай работал в Алуште, когда снимали сцену на даче Саахова из «Кавказской пленницы». Делали уколы от ящура Балбесу, Трусу и Бывалому. Помните, Никулин спрашивает: «Спирт?» — и радостно ухмыляется. Гайдай позволял актерам импровизировать, но при этом многое и отметал. Никулину: «Юра, это не для кино, это ты будешь делать в цирке». Вицину: «Это хорошо для театра, а у нас не то». Не давя на актеров, он находил то, что нужно для фильма.

Гайдай очень серьезно работал с артистами — каждую сцену предварительно мысленно проигрывал, еще когда писал сценарий. И, конечно, дома, перед съемкой. Он говорил: «Я знаю, что нужно делать актерам. Но я их не заставляю это делать. Если они сделают лучше, я им вообще ничего не скажу. А если сделают хуже или неточно, я поправлю».

Для него было важно, чтобы оператор быстро снимал. Потому что актеры в комедии быстро теряют состояние, легкость, настрой. Сейчас они все делают отлично, а через двадцать минут устанут, и все надо начинать сначала. На Западе бы три камеры поставили на съемочную площадку, а у нас этого, конечно же, тогда не было.

Гайдай был настоящий режиссер. Он умел работать с людьми. Со сценаристами, с актерами, с оператором и с художниками — со всеми...

На той съемочной площадке, на даче Саахова, работали человек двадцать, и все дико смеялись. А сам Гайдай ни разу не улыбнулся. Вот характер!

Я знал режиссера, который дико хохотал, когда снимал. Но на экране юмора не было как не было — он исчезал. И зрители не смеялись.

У Гайдая был очень кропотливый отбор материала. И, конечно, монтаж. Очень многое из того, что было снято, он сам выбрасывал. Но многое у него отнимали насильно. Помню, что в «Кавказской пленнице» была чудесная панорама товарища Саахова снизу вверх: сапоги, военные брюки, китель, рука, засунутая за китель, — точно Сталин. Доходим до головы — товарищ Саахов. В просмотровом зале стоял гомерический смех, но в Госкино этот кадр безжалостно вырезали и смыли негатив. Много таких гайдаевских замечательных деталей исчезло навсегда.

Яков Костюковский

ОДИН ИЗ ТРЕХ

— Яков Аронович, расскажите, пожалуйста, каким образом вы стали сотрудничать с Леонидом Иовичем Гайдаем?

— Нас свел Иван Александрович Пырьев в году, наверное, 1961-м. С моим соавтором и коллегой Морисом Слободским Гайдай был знаком и раньше — в 1958-м по сценарию Дыховичного и Слободского он снял комедию «Мертвое дело». Фильм получился замечательный, но был подвергнут жесточайшему разносу министра культуры Михайлова, сокращен вдвое, переименован в «Жених с того света» и в абсолютно кастрированном виде выпущен на экраны. Но даже после этого остался смешным. Гайдай на несколько лет был вынужден уйти из комедии, и о совместной работе в это время речь не заходила. Мы встретились

у Пырьева в кабинете, начали беседовать, и уже через пятнадцать минут я понял, что это тот режиссер, о котором я мечтал. Начало знакомства было интересным, думаю, для обеих сторон. Ну и продолжение, извините за наглость и самомнение, тоже стало очень интересным.

Большую роль в нашей встрече сыграл еще один человек, светлая ему память, директор картины Исаак Биц.

В те годы атмосфера в кинематографе для комедии, тем более сатирической, эксцентрической, была очень тяжелая. Но Гайдай заразил нас верой в то, что снимать комедии возможно. Так появилась «Операция «Ы». Начиналось еще все очень осторожно, но когда картина блистательно прошла по экранам, появилась возможность работать смелее и делать то, что мы позже и сделали.

— *А каким человеком был Гайдай?*

— Если говорить честно, то сложным. Как всякий мастер, как крупная личность он был неоднозначен. Но в основе своей это был человек настолько талантливый, что все привходящее было наносным и быстро уходило. И это чрезвычайно важно. А самое главное, за долгие годы работы в кино я не видел другого режиссера, относящегося с таким огромным уважением к автору и к авторскому слову. Иногда он даже унижал себя, хваля нас. Перед его семидесятилетием в газете «Экран и сцена» было напечатано интервью с ним. И когда Гайдаю сказали, что фразы из его фильмов пошли в народ, он тут же ответил: «Это не я, это мои авторы, Костюковский и Слободской». В этом была и правда, и некоторое преувеличение, так как он тоже часто являлся автором текста фильма, но в благородстве своем старался об этом забывать и был к себе несправедлив. Неко-

«Операция «Ы» и другие приключения Шурика»

«Бриллиантовая рука»

торые знаменитые фразы были придуманы именно им. В отличие от него, некоторые артисты, снимавшиеся у нас во всех трех фильмах, утверждали, что это они придумали все эти крылатые выражения и трюки. Но это не совсем так, а чаще всего совсем не так.

На съемочной площадке были талантливые артисты и талантливый режиссер, я бы даже сказал, сверхталантливый. И постоянно что-то рождалось: жест, трюк, поворот сюжета. Но если вдруг появлялась новая фраза (что было очень редко), то Леонид Гайдай всегда согласовывал ее с нами, советовался по поводу

малейшего изменения текста. Это происходило не только потому, что он относился к нам с уважением, Гайдай — тот редкий тип режиссера, который понимал важность и ценность звучащего слова, отдельной реплики. Очень часто он нас жестко ограничивал. Например, мы говорили: «Ну, Лёня, ну еще одно слово». Он отвечал: «Слово — это три секунды на экране, а три секунды на экране — это три часа в жизни». В конце концов мы научились писать смешно и коротко. Может быть, от этого и пошли фразы в народ.

— Как вы думаете, откуда вообще берутся комедиографы, ведь это такой редкий и уникальный талант?

— Я не сумею ответить на этот вопрос. Те комедиографы, о которых стоит говорить, настолько разные, что найти общий знаменатель и сказать, откуда что появляется, совершенно невозможно. Но мне кажется, все они считают, что их произведения могут помочь людям, когда им трудно. Именно это нас сближало с Леонидом Гайдаем. Он всегда хотел поддержать людей, рассмешить их. И тем самым облегчить им жизнь. Для него самым главным, впрочем, как и для нас, всегда был зритель.

У нас даже была такая формула. Когда мы печатали сценарий на старенькой, может быть, еще довоенной пишущей машинке, мы задавали друг другу один и тот же вопрос (я даже не знаю, когда и почему он возник): «А будет ли это интересно и понятно бабушке в Йошкар-Оле?» Почему бабушке? Почему в Йошкар-Оле? Но мы стремились следовать этой формуле всегда. Для нас это и был тот зритель, ради которого мы работали и отношение к которому нас объединяло. Может быть, в результате именно поэтому то, что мы тогда делали, живет до сих пор.

— А что вы думаете о «жизни Гайдая после смерти»?

— Жизнь Гайдая после смерти продолжается не только в кино и на телевидении. Вот, например, читаю объявление в газете: «Туристическое путешествие по Крыму, по местам, где снималась «Кавказская пленница». Или конкурс молодых «талантов» — кто знает больше фраз из гайдаевских фильмов. Или открывается ресторан «Кавказская пленница». Или хор детского сада поет полный текст песни «Если б я был султан» из «Кавказской пленницы». Для меня загадка, где они достали этот текст. Кроме нас с Гайдаем и Слободским, этого текста ни у кого не было. Пырьев в свое время зарубил в нем несколько куплетов. Однако спустя почти сорок лет полный текст теперь поют даже дети.

Бывают случаи, что художник при жизни обделен вниманием, а потом после его смерти приходит слава. И какая! Так произошло с Гайдаем. Хотя и при жизни ему кое-что досталось. Но, конечно, не столько, сколько после смерти. Бывает и наоборот. Человек пользуется огромной популярностью при жизни, но после того как он умирает, наступает забвение. Гайдай счастливо избежал этой участи. На телевидении высочайшие рейтинги, количество показов огромное. И главное — Гайдай живет в народе, а не только в искусстве.

Когда я думаю, почему такое происходит, то нахожу три причины. Первая, извините за громкую фразу: Гайдай опередил свое время. Конечно, не так примитивно, как сейчас говорят, например, что в песне «А нам все равно» он предугадал «новых русских». Гайдай предвидел будущую жизнь. И в этом, как всякий крупный художник, оказался провидцем. Причем дело иногда доходит до анекдота. Например, у нас в сценарии нашего героя звали Владик. Гайдай сделал его Шуриком, кажется, в честь своего брата. Недавно один критик говорит: «Как глубоко, что он отказался от имени Владик. Ведь Владик — это Владлен. Владлен — это Владимир Ленин. Гайдай не хотел употреблять это имя, так как был диссидентом». Ничего похожего. Гайдай не был ни диссидентом, ни шестидесятником. Просто это был очень талантливый мастер, который угадал то, что придет ему на смену.

Вторая причина заключается в том, что Гайдай работал в жанре эксцентрической комедии. Я не хочу сравнивать его ни с Чаплином, ни с кем-то другим. Когда Лёню спрашивали: «Это как у Чаплина?», он всегда говорил: «Не беспокойтесь, как у Чаплина не будет». Гайдай был человеком скромным и, на мой взгляд, недооценивал себя.

Эксцентрическая комедия — жанр, который живет дольше других. Смешно, когда надутый дурак падает или в самый патетический момент получает

пинка. Глупость и высокомерие нуждаются в осмеянии. И по понятным причинам это всегда будет близко людям.

И третья причина: Гайдай умел эксцентрическую комедию превратить в общечеловеческую. Несмотря на весь сегодняшний кинокриминал, зритель по-прежнему ценит простые человеческие чувства в его фильмах.

Гайдай пережил себя. К сожалению, он не дождался всего того, что заслуживал при жизни. Так же, как и мой друг и соавтор Морис Слободской. Без них я остался один. Вот прошел фильм по телевидению, читаю очередные восторги и жалею, что их не слышат ни Слободской, ни Гайдай. Остается надеяться, что, быть может, на том свете они все это видят и посмеиваются, потому что знают больше нас.

Творческое и человеческое общение с Леонидом Гайдаем было для меня счастьем. Ни до, ни после с таким режиссером я уже не встречался. Хотя мне грех жаловаться, потому что три фильма, сделанные вместе с ним, дали мне очень многое. И спасибо за то, что это было. Ведь Гайдай был нашим третьим автором. Когда я надписываю читателям книгу наших сценариев, то честно пишу не «от автора», а «от одной трети автора», имея в виду Гайдая и Слободского.

Когда говорят: «После вас Гайдай ничего не снял» — это чушь. Гайдай создал много интересного, а один фильм, с моей точки зрения, так просто замечательный — это «Иван Васильевич меняет профессию». И тут я абсолютно объективен, ибо прямого отношения к его сценарию не имел.

— А как вы вместе приходили к какому-то одному решению?

— Никогда ничего не появлялось случайно, с кондачка. Все накануне оговаривалось. И каждый знал, чем он будет заниматься. Мы серьезно готовились к каждой встрече. К тому времени, когда приходил Лёня, потирая руки, садился на диван и говорил: «Ну, в закрома?», мы со Слободским уже точно знали, что будем сегодня делать. И у каждого из нас были заготовки и сюжетных поворотов, и эпизодов, и каких-то фраз. Конечно, все они обсуждались и часто менялись.

Но, повторяю, первый закон у нас был, чтобы было понятно и интересно бабушке в Йошкар-Оле.

Второй закон: ни к чему не относиться, как к написанному «золотом по мрамору». Мы не боялись возвращаться к одному и тому же по многу раз. Анализировали, смотрели с разных сторон, переделывали, переворачивали ситуацию до наоборот. Но при этом выходила огромная экономия времени. С помощью Леонида Гайдая мы практически сразу же писали режиссерский сценарий, который не нужно было потом на студии переделывать. И самое главное — мы учились у Гайдая писать кратко, точно и емко.

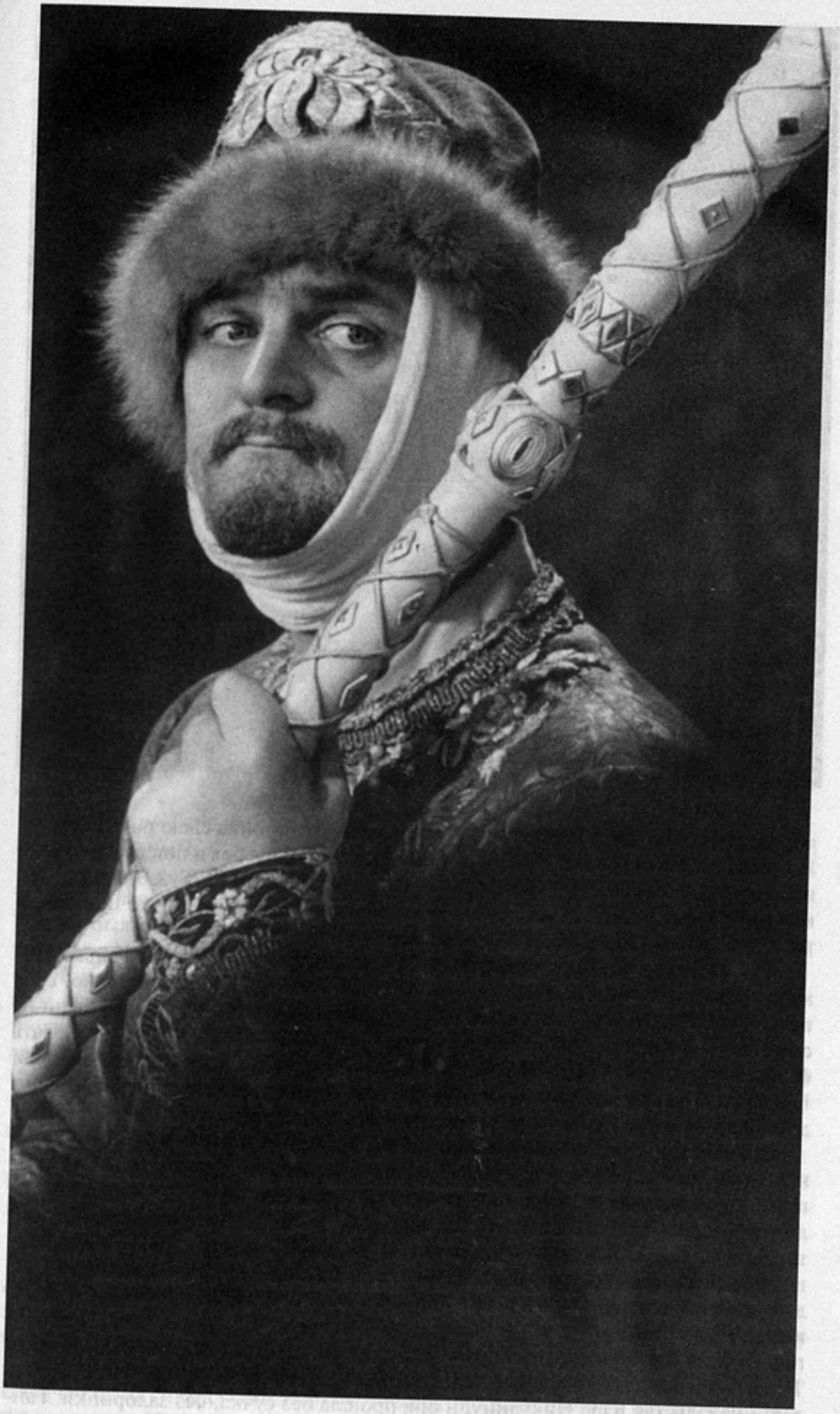
Третий закон тоже был сформулирован Гайдаем: «Что будет происходить на экране?» Это его интересовало прежде всего. Он не признавал закадровых объяснений.

Четвертый закон — все должно быть оправданно. Кто что сделал, совершил или не совершил — все должно рождаться из предыдущих событий. Ничто не должно выглядеть вдруг придуманным. Вот, например, с человека падают брюки. Это всегда смешно, в любой аудитории. Но брюки падают по разным причинам. Первая — самая вялая — просто падают брюки. Вторая — у толстого человека лопнул ремень — это уже причина, но это не Гайдай. И третья — выходит человек из самолета, и у него на трапе падают брюки. Он извиняется: «Это стюардесса виновата: пристегните ремни, отстегните ремни. Я и перепутал...» Вот это уже Гайдай.

Но любому трюку должно быть точное драматургическое оправдание. И это был принцип в работе, вне которого Гайдай не существовал. Поэтому его юмор так долго живет.

— А какова была атмосфера во время вашей работы?

— Всякая. Есть древнеримское правило — о мертвых или хорошо, или ничего. Я же сторонник вольтеровского принципа — о мертвых только правду. И, должен сказать, работалось нелегко. У Лёни был очень сложный характер. Не надо этого скрывать. Но нас объединяло общее понимание того, что мы делаем. Это было самым главным, все остальное не важно. При всем его упрямстве



«Иван Васильевич меняет профессию»

(правда, это можно называть и покрасивее — упорством, например), убедить Гайдая было можно. Убедить в тех случаях, когда он как художник понимал, что *так* лучше. И тут он отказывался от своего. Во имя успеха.

После «Операции «Ы» Гайдай сказал: «Тройку больше снимать не буду. Всё, закончено. Хватит». Мы с ним не очень-то были согласны, нам казалось,

«12 стульев»

ресурс есть. «Нет, ни в коем случае». Он считал, что тройка свою роль сыграла. Но когда третья новелла в «Операции «Ы» имела такой успех и пошел огромный поток писем и просьб, Леонид Иович понял, что не прав. И тут уж он не считал, как многие режиссеры: пусть будет хуже, но по-моему. Понял, что ошибся, и тогда появилась «Кавказская пленница».

Но когда мы затевали «Бриллиантовую руку», Гайдай сказал: «Только Никулин, тройки не будет», и, думаю, тут он был прав. Она, действительно, себя исчерпала. И в этом случае с ним было трудно спорить. Тогда многие были не согласны, но мы со Слободским понимали решение Гайдая. Хотя штамповать фильмы с участием таких трех актеров можно было столько, сколько бы жил и Гайдай, и его актеры, которых, между прочим, в этих ролях пытались снимать и другие режиссеры, но ничего путного из этого не получилось.

Во имя зрителя Гайдай шел на компромисс. Помимо того что он был прекрасным режиссером, он был замечательным человеком. Он мог пойти на компромисс и в интересах съемочной группы. И никогда попусту не заводился, если требовалось что-то поправить. Он всегда помнил — если он скажет: «Только так, или фильм не выйдет», — то пострадает вся съемочная группа. В конце концов пострадал бы зритель, ради которого мы работали. При необходимости Гайдай мог что-то изменить. И делал это очень изобретательно. Поначалу в «Кавказской пленнице» фразу: «А в соседнем районе жених украл члена партии» произносил Фрунзик Мкртчян. Но ее запретили, чем мы были очень огорчены. Тогда Лёня сделал гениальный ход. Он отдал эту фразу любимцу богов, зрителей и начальства Юре Никулину, и она прошла без сучка, без задоринки. Гайдай прекрасно понимал свое время и понимал, с кем он имеет дело.

Кроме всех сожалений о той потере, которую понес наш кинематограф после смерти Гайдая, я хотел бы сказать еще лишь одно: есть расхожая советская фраза — незаменимых нет. Я и раньше был с ней не согласен, а теперь убежден, что это совершенно, абсолютно несправедливо. Леонид Гайдай незаменим.

Савва Кулиш

НЕВЕСЕЛОЕ ДЕЛО — КОМЕДИЯ

— Савва Яковлевич, как, на ваш взгляд, сегодня смотрится фильм Гайдая «Жених с того света», который, как я знаю, вы только что пересмотрели?

— Первый просмотр на студии был в 1957 году. Тогда картина произвела на меня, да и на всех, кто ее видел, просто убийственное впечатление. Это была очень смешная, очень жесткая и отчаянно смелая картина, совершенно не характерная для тогдашнего кино. На экране ощущался ужас человека, который не может никому доказать, что он жив. Его собственное существование в расчет не принимается. Это была по-настоящему абсурдистская картина. То, что я посмотрел сегодня, тоже смешно, замечательно играют прекрасные актеры Плятт, Вицин, Амурская и другие. Однако тогда это была совсем другая картина. Не о забавной ошибке, а о тупости и ужасе советской бюрократии. Впрочем, о бюрократии, вечной со времен Византии. Я думаю, мы можем по праву называть себя Третим Римом как раз в этом смысле: мы полностью унаследовали бюрократию Второго Рима — Византии.

Я думаю, у Леонида Иовича был дар великого сатирика. Но когда его мучили и убивали за картину «Жених с того света», когда из этой картины, которая шла полтора часа, оставили сорок семь минут, тогда в нем убивали, быть может, кинематографического Салтыкова-Щедрина или Свифта. Я думаю, что имею право оперировать такими высокими категориями, так как Леонида Иовича, увы, уже нет с нами. Гайдай — это огромное, удивительное, ни на что не похожее дарование.

Потом появился всеми любимый «Пес Барбос». Очень смешое кино, и дальше все было и смешно, и здорово. И только иногда прорывался истинно сатирический талант Гайдая. Например, в «Кавказской пленнице» или в картине «Иван Васильевич меняет профессию» вдруг возникали мощные всплески сатиры. Острой и действенной, как скальпель. Потому что ведь сатира должна лечить.

Человеком Гайдай был невероятно талантливым и, с моей точки зрения, безумно печальным.

Мы жили с ним в одном доме на улице Черняховского, в разных подъездах. Казалось, что он всегда о чем-то думал, странно и мало разговаривал с людьми. Гайдай был очень высокий, и создавалось впечатление, что он витает где-то там, наверху, ну а внизу совсем другая жизнь.

Я не знаю, каким он был, когда учился. Слышал, что веселым и обаятельным. Я работал с одним из его лучших операторов и друзей Константином Петровичем Бровиным, который много рассказывал о нем, но главного не говорил. А главным, мне кажется, было то, что после «Жениха с того света» Леонид Иович закрылся, как раковина закрывается, чтобы защитить себя, чтобы защитить то нежное и прекрасное, что внутри. Он создал некий панцирь, защищающий от неблагоприятной и агрессивной окружающей среды.

Конечно, картины Гайдая останутся с нами, я в этом глубоко убежден. И еще многие поколения будут, смотря их, смеяться, но вот его боль, его слезы, которые в его фильмах иногда просматриваются, увидеть непросто.

— А откуда берутся комедиографы. Как ими становятся?

— Как появляются комедиографы, я не знаю. Надо сказать, что особого веселья среди комедиографов я как-то никогда не замечал. Они, конечно, рассказывали анекдоты, но какие-то довольно горькие. Никогда комедиографы не были веселыми людьми.

По первому образованию я оператор. Один раз в объединении у Михаила Ильича Ромма снимал комедию с режиссерами Трахтенбергом и Абаловым. Называлась она «История с пирожками». Там же работал Леонид Иович, и я видел его в работе. И могу сказать, что в жизни Гайдай был человек не очень веселый. А чего, собственно, веселиться?! Комедиографы бичуют пороки, пытаются как-то исправить род людской, и особых причин для смеха у них нет.

Проходит время, и то, что казалось очень простым, оказывается сложным, а то, что казалось сложным, выглядит как абсолютно простое. Гайдай, «про-

стой» Гайдай, с каждым годом становится все более сложным и приобретает все большее количество сторонников. Выясняется: в своих картинах (разумеется, со своими соавторами) он говорил о каких-то очень важных, очень серьезных проблемах и общества, и государства, и вообще человека как такового. Сколько необыкновенных открытий и в «Операции «Ы», и в «Кавказской пленнице», и в «Иване Васильевиче», и в других гайдаевских фильмах.

— *Расскажите, как принимали «Бриллиантовую руку»?*

— Сначала ее не хотели принимать. Был гигантский скандал. Во-первых, была «страшная» песня (я до сих пор не понимаю, как ее пропустили) про дика-

«Не может быть!»

рей, которых мама в понедельник родила. Это вообще удивительная история. За несколько лет до этого Рязанову запретили фильм «Человек ниоткуда» под тем предлогом, что нельзя обижать наших африканских братьев. А у Гайдая прошло. Появились на свет «несчастные люди-дикари, на лицо ужасные, добрые внутри». Страшноватая песенка, и тогда она была суперактуальна.

Гайдай первым в нашем кино разыграл сексуальную сцену. Замечательная актриса Светлана Светличная превосходно сыграла в «Бриллиантовой руке». Вообще все в картине играют потрясающе. И это кино не хотели принимать. Почему?

Вы знаете, что существует укороченная вторая серия «Костяная нога». Гайдай, когда сдавал картину в Госкино, приклеил в конце второй серии чудовищный атомный взрыв. Когда председатель Госкино Романов смотрел картину, то где-то смеялся, где-то нет (человек он был довольно своеобразный), но в конце, когда увидел атомный взрыв, чуть не в обморок упал. И стал кричать: «Леонид Иович, ну атомный взрыв-то при чем?» Гайдай мрачно, опустив голову, сказал: «Это надо, чтобы показать всю сложность нашего времени». — «Какая сложность времени? Обыкновенная комедия. Вообще, там у вас и про дикарей, про черных снаружи и добрых внутри, и про пьянство, и какой-то секс, и голые бабы. Что, вы там все с ума посходили на «Мосфильме»?!» Начался дикий скандал. Леонид Иович сжался, стал совершенно непроницаемым. И вдруг говорит: «Будет так или никак — и тогда вообще картины не будет!» Тут все бросились его уговаривать: «Леонид Иович, что вы делаете? Лёня, дорогой Лёнечка! Ради Бога, пусть дикари остаются, пусть остается песня про понедельники, что хочешь, только убери атомный взрыв». Гайдай стоит на своем: «Не уберу» — и всё. В конце концов договорились, что три дня он будет думать.

Через три дня директор картины позвонил и сказал: «Слава тебе Господи! Гайдай отрезал атомный взрыв». В Госкино все просто свечки поставили, все были счастливы и с облегчением вздохнули. Через пару дней картину неожиданно показали Брежневу. Она ему понравилась. И никаких поправок больше не было. Я думаю, это была единственная картина Гайдая, почти не пострадавшая от цензорского надзора. Это совершенно поразительная история комедиографа, битого и тертого человека, который придумал, как обмануть начальство и добиться того, чтобы показать зрителям непорезанную картину.

Впрочем, по «Бриллиантовой руке» Госкино подготовило огромный список поправок. Там было за что ухватиться: и песня про зайцев, которые косят трын-траву, и страшная песня про детей понедельника, и про общественность, которой отключим газ и воду, если будет не согласна. В фильме было огромное количество вещей, к которым Госкино придиралось. Ведь это была очень своеобразная эпоха, сейчас, к сожалению, это мало кто помнит. Например, у нашего министра Романова — однажды он мне это показывал — в сейфе лежал большой альбом с вырезками всех сцен секса и пьянства в советских фильмах. А в «Бриллиантовой руке» были и секс, и пьянство, и две совершенно чудовищные с точки зрения идеологического начальства песни, как любил говорить Владимир Евтихианович Баскаков, «с аллюзиями», что в переводе на русский язык означает — прозрачно упакованная фига в кармане.

В картине этих фиг было такое количество, что ее могли распотрошить, как рыбу, вытащить из нее все — только шкурка бы одна осталась (если осталась бы!). Гениальность Леонида Иовича состояла в том, что он специально вклеил в финал сцену атомного взрыва, которой поверг начальство в такой ужас и изумление, что они забыли обо всем остальном. Это великое дело — гениальная находчивость режиссера. Поэтому сегодня мы можем наслаждаться непорезанной картиной Леонида Гайдая. Хохотать, смеяться, плакать и восхищаться.

Вячеслав Невинный

«ФАМИЛЬНЫЙ ЖЕСТ» ОТ ГАЙДАЯ

— Вячеслав Михайлович, вы снимались в нескольких фильмах Леонида Иовича Гайдая. Что его отличало от других режиссеров, у которых вы снимались?

— Прежде всего, то, что я бы назвал совершеннейшим знанием дела, высочайшим профессионализмом. Гайдай был режиссером, который ставил задачи и начинал решать их задолго до съемок, то есть еще на сценарном уровне, когда он писал вместе с соавторами свои сценарии.

Режиссерский сценарий у Гайдая всегда был вдвое толще напечатанного. Кроме текста и диалогов в нем всегда были рисунки кадров. Иногда сделанные художником, иногда его собственные. Если кадров в картине было пятьсот-шестьсот, то рисунков в три-пять раз больше, потому что в каждом эпизоде были начало, различные его фазы и финал. В этих рисунках точно, но и очень забавно, почти карикатурно было нарисовано то, что предполагалось реализовать на экране. Все это придумывалось, разрабатывалось и выверялось длительное время. Гайдай всегда твердо знал, что и как нужно делать действующим лицам. А артисты у него снимались отборные, даже в эпизодах играли замечательно. Правда, некоторые из них эту гайдаевскую точность и определенность не принимали и не любили. «А почему нельзя иначе попробовать? Давайте сделаем по-другому...» Гайдай говорил: «Хорошо», и когда ему что-то показывали, он соглашался: «Хорошо придумано! Но только это не из нашего кино». То есть у другого режиссера можно и эдак. А у него должно быть только так и никак иначе.

Иногда на съемках, когда репетировался откровенно смешной эпизод, артисты сами не выдерживали и делали все со смехом. Гайдай раздражался и говорил: «Ну что тут смешного?! Плохо, когда артисты смеются, потому что им кажется, что это весело. А зритель увидит, и ему будет не смешно!» «А что же смешно, Леонид Иович?» — «По-моему, вот что...» И он почти со стопроцентной ясностью представлял актерам, что и как нужно сделать, чтобы было смешно.

По первой профессии Гайдай артист, и прежде чем он окончил институт кинематографии и стал снимать свои собственные картины, он играл в театре в Иркутске. Переиграл там много ролей, правда, комедийные ему попадались гораздо реже, чем роли героического плана.

Но Гайдай был комедиографом по определению, можно сказать, Божьей милостью, поэтому он был настолько требователен и аскетичен, что позволял себе в монтаже довольно смешные эпизоды вырезать, ради того чтобы не было длиннот в картине. И, быть может, поэтому умел добиваться, чтобы смех в зрительном зале возникал именно тогда, когда нужно. Не раньше и не позже, а точно в кульминации эпизода. А если сделать чуть длиннее, то уже не смешно. Гайдай чувствовал своим нутром анекдотическую сущность того, что он рассказывал. «Рассказывать анекдот, признаваться в любви и занимать деньги, — говорил Владимир Иванович Немирович-Данченко, — нужно быстро». Если долго рассказываешь анекдот — не смешно. Теряешь цель и энергию. Если будешь мямлить: «Знаете ли, мне очень давно хотелось сказать вам, дорогая, что я...», — все вязнет в многословии. Слово утрачивает энергию и ценность. Другое дело: «Я тебя люблю» или: «Дай три рубля!» — цель сразу достигнута, на такую определенность всегда труднее ответить «нет». Гайдай это чрезвычайно точно чувствовал.

Когда на встрече со зрителями какой-нибудь патриотично настроенный артист произносил: «Мы, дорогие зрители, перед вами в долгу. Мы всегда должны вам, зрителям, вам, рабочему классу», Леонид Иович тихо говорил: «Я никому ничего не должен». И это не было цинизмом. Это было свидетельством его настоящего служения своему профессиональному делу. Что значит в долгу? Почему — в долгу? Он делал все, что мог. Делал так, как это понимал. С полной отдачей.

Время прошло, и мы видим: то, что Гайдай делал, — прекрасно и весело, как в цирке. Недаром в его картинах знаменитый цирковой артист Юрий Никулин представлен так многогранно.

— *Гайдая называли «актерским режиссером». В чем это проявлялось?*

— Леонид Иович работал с актерами, не просто рассказывая, как сделать то или иное, а разбирал эпизод по театрально выстроенному действию. Он всегда добивался, чтобы было смешно и выражено минимумом слов, отсекая все лишнее, что мешало сцене, все украшения, которые в какой-нибудь психологической драме были бы кстати. Даже пауза может быть лишней, хотя она почти всегда хороша и придает глубину. В комедии пауза — это, как правило, оценка, поэтому она обязательно должна быть смешной. Гайдай это превосходно знал.

Он был режиссер определенного стиля, что со временем стало особенно очевидно. Он часто говорил: «Это не Гайдай! Это в другую картину», так как четко представлял, что противопоказано его динамичному и острому стилю. Некоторые тогда говорили, что практически каждый его фильм — показатель не очень высокого вкуса. Но время, великий профессор, убедительно демонстрирует, что это не так. Как говорил Немирович-Данченко: «Когда в роли все правильно — этого не может быть много». Гайдай чувствовал, что в кино, особенно в комедии, смешное не может длиться долго. Как жалко останавливать или резать эпизод, когда хорошо играет артист... Но нет, надо резать! Только тогда будет смешно.

Гайдаевский выбор актеров всегда был очень точный. В этом плане у него в картинах нет проколов: «Ах, если бы на этом месте был такой-то артист!..» Леонид Иович не выискивал актеров, как некоторые режиссеры, а твердо знал, кто ему нужен для данного фильма. Он отбирал, хорошо зная, что ищет. И находил. В особенности это было ярко выражено в эпизодических ролях, на которые приглашались большие артисты, настоящие мастера, даже на самые маленькие-маленькие эпизоды. Но зато это был снайперский выстрел в десятку.

Гайдай никогда не позволял себе пустопорожней болтовни. Он интересно рассказывал, но никогда не был душой компании. Он был человек скорее мрачный. Когда готовили и устанавливали кадр, любил что-то напевать, тихонько мурлыкать себе под нос: “А-а-а-м-м... Давайте, еще раз попробуем... Нет, по-моему, здесь вот так нужно... А-а-а-мм... Хорошо...»

Он любил, после того как сцена закончится, не сразу говорить «стоп». И ка-

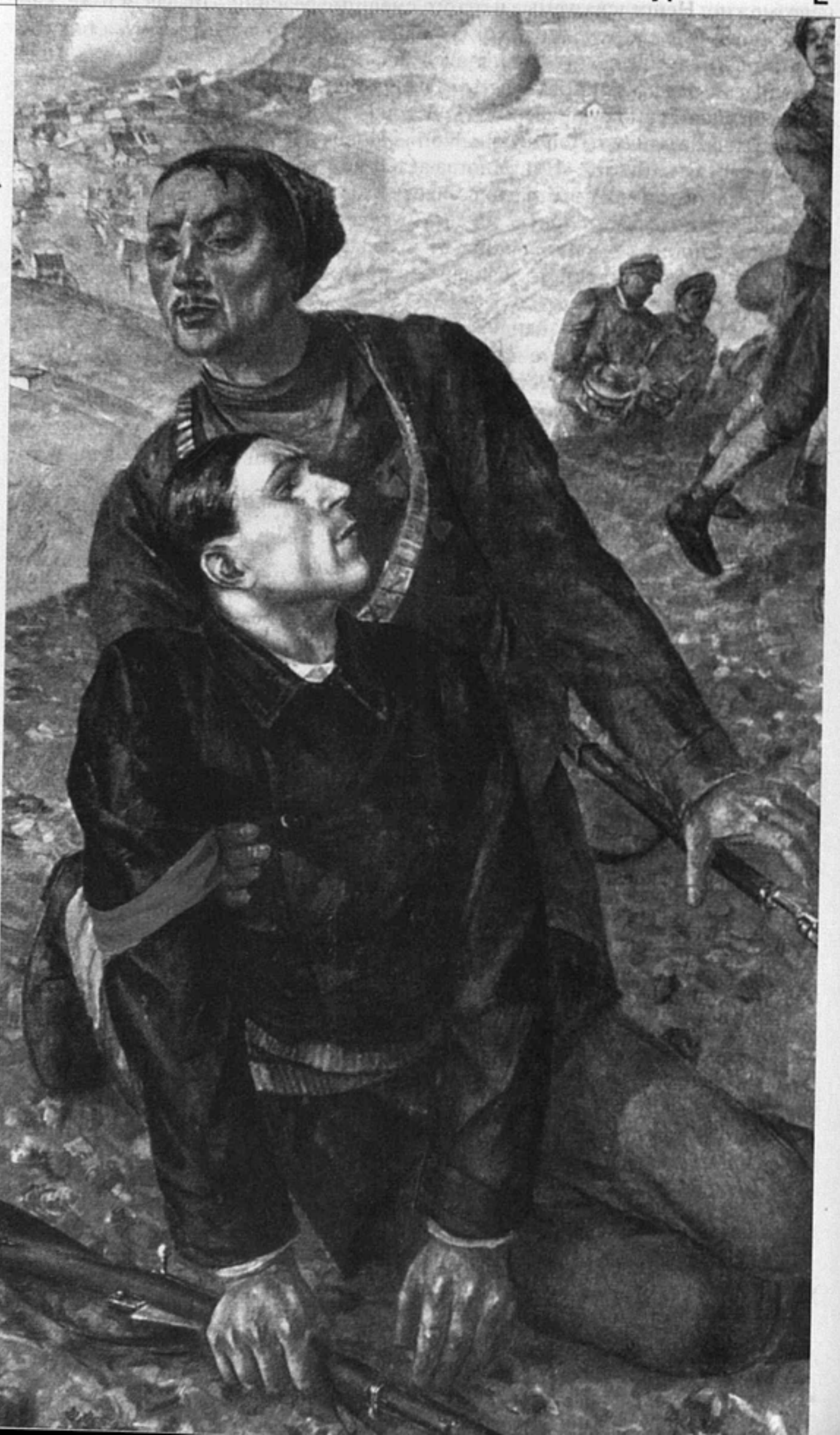
мера продолжала работать. «Если я не говорю «стоп» — продолжайте!» — «А у нас сцена кончилась». — «Раз не сказано «стоп», значит, не кончилась!» — «А мы не знаем, что делать». — «Но вы же в роли! Подумайте, что органично для вашего персонажа. Как бы он поступил?.. Были артисты, которым это очень не нравилось. Помню, один знаменитый актер настолько это не переносил, что просто приходил в бешенство: «Как это так? Я закончил, значит, и сцена закончена. Что я должен еще играть?!» А мне этот гайдаевский стиль нравился. В нем было что-то такое, чего в нормальной ситуации добиться очень трудно, а то и невозможно. Непредсказуемые и оттого смешные реакции. Правда, я тоже, как правило, не был к этому готов. Когда Гайдай не останавливал съемку, я тоже не всегда знал, что мне делать. Но пытался как-то выбираться из положения. Гайдай вдруг из-за камеры мог сказать: «Упал, засмеялся, стал серьезным... Стоп!» Он любил такие штуки проделывать. Я поначалу не мог понять, зачем ему это нужно. И даже однажды спросил: «Леонид Иович, зачем вы это делаете? Из хулиганства?» Он ответил: «Нет. Иногда актер может сотворить такое, чего и сам не ждет, а я потом могу этот кадр вставить в какую-нибудь другую сцену. Иногда достаточно сделать такую крошечную вставку, и сцена может стать не просто смешной, а уморительной». И правда, ведь актер вдруг что-то делает неожиданно для него самого. Гайдай это понимал и часто пользовался таким приемом.

Он мог сказать: «Так, неплохо... Все вроде сходится. Но знаете, Вячеслав Михайлович, что еще нужно найти? Такой фамильный жест». «Леонид Иович, а что такое «фамильный жест»?» — «Если вспомнить из истории кино, то, например, Ванин в одной из своих ролей расчесочкой так, как бы машинально, несколько раз елозил по полулысой голове. Это и было его «фамильным жестом». Есть люди, которые, разговаривая, делают такое движение головой, будто у них шея болит... Что это значит, никто не понимает, но роль окрашивается. «Фамильный жест», особенно если это характерная, комедийная роль, всегда хорошо работает».

Начав сниматься в картине «Не может быть!», я стал придумывать себе «фамильный жест». Но сам не мог его найти. Мой герой торговал пивом, но у меня-то не было такой жизненной практики, а в плане поиска жеста практика и привычка очень много значат. Так вот мы с Леонидом Иовичем для этого хапуги-братца нашли такой жест. Произнося: «А-ха», он вытирает двумя пальцами — большим и указательным — углы рта. И так как в фильме это несколько раз повторялось, то возник какой-то жульнический полутюремный подтекст роли, что-то наглое, нахрапистое и угрожающее... Помните, когда Светин вылезает из дырки в заборе и смотрит на меня, а я делаю свой «фамильный жест», он тут же прячется обратно... Тот герой сразу понял, с кем имеет дело и что его ждет. Без слов.

Конечно, артисту все не объяснишь и не расскажешь. Вообще-то, мне кажется, рассказывать артисту, как он должен играть, неблагодарное дело. Пусть все будет сказано трижды глубоко, но каждый актер все поймет по-своему. А вот почувствовать, отобрать и показать самому — в этом и есть талант режиссера.

При этом Леонид Иович никогда не обращался к актерам на «ты». Только на «вы». Он не любил фамильярности. И я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь сказал ему: «Лёнь, здравствуй!», за исключением его жены Нины Павловны Гребешковой, да и то вне рабочих условий.



Кузьма Петров-Водкин. «Смерть комиссара»

С Ц Е Н А Р И Й

ПАВЕЛ ФИНН, КОНСТАНТИН ЛОПУШАНСКИЙ

Воспоминание о Плотникове Игнате

Сколько лет живу на белом свете, сколько лет работаю в кино, никогда со мной на этой ниве никаких чудес не бывало. Хотя тайно и тихо в них верил всегда.

И вот наконец случилось. Первое чудо. Скорее всего, что и последнее...

Двадцать три года назад главным редактором Первого объединения «Ленфильма» была Фрижетта Гукасян. Роль ее в нашем кино в те не «вегетарианские», как говорила Ахматова, времена велика и заслуживает, конечно, особых воспоминаний. Я, как и мои товарищи сценаристы — «московские ленфильмовцы», — ей очень многим обязан.

Именно она, большой специалист творческого «сводничества», неожиданно соединила меня с молодым режиссером, окончившим Высшие режиссерские курсы, — Костей Лопушанским. Ныне известный, тогда он еще был только автором одной короткометражной дипломной работы о ленинградской блокаде — «Соло».

Стоит посмотреть ее и сейчас. Сильная, выразительная вещь, говорившая на совершенно новом киноязыке.

На этом мы и сошлись — на стремлении к новизне языка и мысли, сочетанию, редкому в кино, как Жар-птица, которую ловил Иванушка-дурачок, оказавшийся самым умным.

У нас не было еще точной сценарной идеи, но мы уже знали, что все будет происходить в период нэпа. Но не опереточного, которым дозволено было развлекать советского кинозрителя, а подлинного, истинного. Бывшего на самом деле вынужденной политической и экономической провокацией, уловкой советской власти, развеселым и страшноватым преддверием окончательной победы сталинизма.

Но для драматургии всегда интереснее не сам обман, он понятнее, а обманутые. Интереснее социальная очарованность, вечное заблуждение, исторический морок, туман... Трагедия очарованной личности, вовлеченной в Историю, трагедия думающего сердца...

Так появился Плотников Игнат...

Нескрываемое сходство фамилий сразу отсылает к Платонову Андрею.

Сразу скажу, никаких биографических совпадений и параллелей между ним и героем сценария нет. Есть нечто большее. Метафизическая, духовная связь. Ощущение Платонова как человека, в чьем трагическом существовании есть тайна, вопрос и приговор.

Прообраз Плотникова — тот сокровенный человек, который поначалу писал Бога с маленькой буквы, а после стал зеркалом советского бреда и постиг, что любимая им революция, даже вроде бы исполняющая заказ Истории, — доказательство ужасной слабости народа и его правителей.

Сценарий делался два года. Из них полгода я просидел в Ленинке, отыскивая и ловя все, что касалось нэпа, — в прозе, газетах, журналах того времени.

Даже такие знатоки, как Дунский и Фрид, которым я обычно первым давал на суд свои сценарные сочинения, сочли абсолютно оригинального «Плотникова» экранизацией чего-то. Но это было цитирование без конкретного первоисточника. Вернее, анонимный первоисточник был выдуман мной.

Собственно говоря, это был один из первых опытов постмодернизма задолго до того, как мы все узнали, что он есть.

В 1982 году сценарий в Госкино «закрыли». Как ни билась Фрижетта Гукасян, а она это умела, как ни писал я вариант за вариантом, как ни доказывали всей компанией, что мы за советскую власть, она, власть, нам так и не поверила. И была права.

А через двадцать один год в тех же самых стенах в Малом Гнездниковском сценарий, на котором по справедливости стоят сейчас две фамилии, «открыли».

Руки чесались расшифровать все шифры, сказать все недосказанное.

Но оказалось, что многое из того, что мы, несвободные, недосказывали тогда, больше искусство, чем то, о чем мы, кичась правдой и свободой, кричим сейчас. И сценарий вдруг сам по себе, без особой модернизации, стал на место. Чтобы по истечении более двух десятков лет наконец-то, даст Бог, быть поставленным Константином Лопушанским.

Итак, произошло чудо, редкое для судьбы сценариста и судьбы сценария.

Не по этому ли поводу некогда сказал Кьеркегор: «Судьба — это именно единство необходимости и случайности».

Павел Финн

Город-городок сибирский... Назовем его Головатовск...

Тысяча девятьсот двадцать третий год. Осень. Дожди...

Больница, потемневшее от дождей деревянное двухэтажное строение.

Двор. Костры.

Подводы, мужики, бабы, много детей. Трясут над огнем одежонку. Командует всем пожилой фельдшер в ватнике поверх белого халата.

Через двор быстро, отмахиваясь от подступающих к нему людей, идет высокий, худой человек в белом халате и сапогах. Молодая жиденькая бородка, лицо осунувшееся, утомленное.

— Товарищ Вайнтрауб! — окликает его фельдшер. — Доктор!

Не оборачиваясь, доктор Вайнтрауб входит в здание больницы.

Коридор.

Голые, в одних трусиках, худые, как скелетики, дети, совсем маленькие и постарше, держа в руках одежду, стоят у стены в затылок друг другу. Медсестра, почти девочка, сбиваясь, пересчитывает их по головам.

Кидается к доктору.

— Что же это? — вскрикивает она со слезами в голосе. — Еще двадцать! Куда?

— Всех разместить! — коротко бросает доктор и идет дальше.

Один мальчик, совсем истощавший, слабый от голода, забился в темный угол. Тихо и без смысла смотрит перед собой, а руками безостановочно гладит свой впавший живот. Кончики пальцев чернеют ранками.

Доктор осторожно трогает его за плечо. Мальчик, словно во сне, медленно поднимает глаза. Улыбается, как будто он не здесь.

В конце коридора закуток отгорожен ситцевой застиранной занавеской, изнутри просвеченной керосиновой лампой.

Стол, стулья, железная кровать. На столе бумаги, пробирки, стетоскоп, чайник. Кабинет доктора Вайнтрауба.

У стола, охватив обеими руками кружку с кипятком, недвижно замерев, сидит человек в длинной красноармейской шинели. Худое, осунувшееся лицо заросло светлой щетиной.

Доктор, задернув за собой занавеску, опустился на стул, налил себе в кружку кипяток. Посмотрел на человека в шинели. Тот не шевелился. Какая-то тяжкая дума, наверно, занимала сейчас все его сознание.

— Игнат! — позвал его Вайнтрауб. — Товарищ Плотников!

— А? — не сразу глянул на него Плотников. — Я здесь.

— Н-да, — вздохнул доктор. — Ты в Крыму был, Игнат?

— В каком Крыму? — не понял человек в шинели. — Нет.

— Зря. Царские места, говорят. Вот туда бы тебе на недельку-другую. Климат. Сразу бы оклемался. Ну ничего, — добавил он, — дадим тебе ремонт здоровья, будешь, как новый. Ничего.

Плотников молча глядел в окно на костры, горящие во дворе под дождем. Отблески пламени трогали его лицо.

— Главное, что после туман памяти... Отсутствие, — вдруг сказал он с мучительным напряжением и показал пальцем себе на лоб.

Доктор положил руку ему на колено.

— Обожди думать, Игнат, — тихо сказал он. — Не надо, не спеши.

Вдоль серой с трещинами бесконечной стены тянулась молчаливая очередь.

Человек в шинели медленно шел мимо по размытой дождями улице, глядя себе под ноги.

— Гля, Плотников, он самый, ейбо! — зашелестело по очереди. — Говорили, помер. Живучий, черт! Кровопивец!

Какие-то слова, видно, дошли до его слуха. Плотников остановился, посмотрел на людей тяжелым, хмурым взглядом. Очередь притихла.

Чье-то лицо привлекло его внимание. Человек в каракулевом картузе. Всматриваясь, словно припоминая что-то, Плотников взял его за плечо. Тот пугливо отвел глаза, уставившись в стену.

Очередь с интересом следила за ними.

— Ты чего! Чего тебе? — вскрикнул, не выдержав, человек в картузе, стряхивая с себя чужую руку. — Чего прицепился?

— А? — вздрогнул Плотников. — Да, да...

И побрел дальше.

В пивной, в глубине дымного зала, возле двери черного входа, за столами шла сильная картежная игра. Там шумно пили, кричали, смеялись, били картами, звенели посудой.

Хлопала узкая дверь, какие-то типы в полутьме сновали туда-сюда.

На другом конце зала в более ярком освещении и публика была поприличнее. Оттуда доносился костяной стук бильярдных шаров.

Плотников сидел один в нише, за небольшим столом с грязной скатертью.

В папиросном тумане от стола к столу перемещалась, точно скользя по полу, сгорбленная большая фигура старика со скрипкой в руках. Воспаленные бессонницей глаза, всклокоченная седина, рваное пальто, прикрывающее жалкую манишку, ухарские звуки скрипки. Он казался странным фантомом, привидением, возникшим из дыма и пивных испарений.

Не раз уж он со смутной, лукавой улыбочкой поглядывал на Плотникова, как на известного ему человека. Наконец приблизился и неожиданно резво подсел к столу. Достал из-за пазухи большую граненую рюмку.

— Рюмочка. Рюмочку, — проговорил он, странно разделяя слова. — Старый человек. Бедность.

Плотников усмехнулся, налил из графина. Старик торопливо выпил, нашел в кармане очищенную луковку, погрыз и уставился на Плотникова, опять улыбаясь хитро.

— Узнал. Сразу, — таинственно зашептал он, наклоняясь через стол. — Эх, Родя... Родион...

— Игнат, — Плотников с интересом посмотрел на старика. — Ты кто?

— Я-то? — чему-то обрадовался старик и подмигнул. — Никто. Так. Как сказано. Некто. С ретроградной физиономией! — Засмеялся, довольный своей шуткой. — Старушонка. Помнишь? Россия — старушонка! Ме-ерзка-ая! А ты ее топориком, тюк... Тюк!

Он погрозил Плотникову пальцем. Плотников смотрел на него уже без усмешки. А старик опять засмеялся, но вдруг стих и добавил плаксиво:

— Лизанька? За что? Душенька святая! Церковь Христова... Голубица... — Он всхлипнул, высморкался в ужасный платок. Молчал, тоскующе глядя куда-то в пространство. Но тут же, вдруг ухмыльнувшись, зашептал горячо: — Не вышло? Хрустальный дворец. На крови. Не вышло?

— Ничего, построим, — неожиданно ясно и спокойно сказал Плотников.

— Из чего? Из кого? Родя! Из этих?! — Старик зашелся, закашлялся смехом, кивая головой в сторону сидящих.

— Вообще, — сказал Плотников, — из людей.

— Вот! — восторженно воскликнул старик. — Живые, Родя. Не знал? Живые! Эх! Сыграть? Родион?

— Игнат, — терпеливо сказал Плотников.

Старик, поднимая к плечу скрипку, показал глазами на графин. Плотников наполнил рюмку. Старик покрутил подбородком, вытер правую руку со смычком о полу рваного пальто и заиграл какую-то совсем уж неожиданную и чужую для этой клоаки музыку. То ли Бетховена, то ли Моцарта.

Плотников смотрел на него с внимательной печалью.

— Ухов! Потрох собачий! — раздался с соседнего стола пьяный крик под стук пивной кружки. — Ты чего пилишь?

— Настроение даешь, старик! — поддержали с другого стола. — Душевность!

Ухов тут же вскочил со стула, кланяясь на все стороны.

— Виноват, товарищи! — Быстро допил из рюмки, спрятал ее за пазуху и, наклонившись к Плотникову, торопливо зашептал: — В гости. К тебе. Вечером. Хочешь?

— Приходи, — серьезно сказал Плотников. — Что ж.

— Ты в бараках? При больнице? Так?

— Так, — удивился Плотников.

— Приду. Разговор.

Пиликнул смычком по струнам и, пританцовывая, пошел между столиками, с вывертом и подмигиванием наяривая «Бублички».

Дерево росло ранним вечером на пологом подъеме речного берега.

Плотников лежал под деревом, прижимаясь щекой к земле.

Перед его открытыми глазами лезли из-под сухих листьев горбатые корни, торчали прутья кустарника и стояла осенняя трава.

Она тихо двигалась и шелестела.

Плотников приподнял голову. Большая сибирская река со слабым шумом набегала на берег. Там, куда он смотрел, светил слабый свет, исходящий будто из-под земли, а выше угадывались два черных и глухих этажа.

Неяркий свет исходил из щели, ведущей в подвал дома.

Плотников встал и пошел туда. На свет.

Щель вела в сводчатое помещение, скудно освещенное четырьмя копеечными свечками. Несколько человек бродили по подвалу. Черная гнилая вода хлюпала под их ногами.

Все здесь было завалено книгами. Мерцало тусклое золото тиснений, лохматились дешевые обложки. Книг в разрушенном хранилище было множество. Люди молча рылись в них.

Плотников просунулся в щель и спустился по ступеням в полутьму.

Старик в суконных наушниках покосился на него и заслонил собой груду книг.

Соседняя старушка в дореволюционной чиновничьей фуражке враждебно забормотала:

— Предупреждаю, это мой угол, мой!

Плотников шел в глубь подвала. Кто-то забрался туда, где книги поднялись по стене к потолку. Какая-то фигура. Со спины тоже вроде бы старуха.

Плотников взял наугад книгу, полистал, затем другую... Посмотрел, сунул под мышку.

Вдруг верхний пласт томов потревоженно стронулся и пополз. Имена и названия, русские и латинские буквы, лица писателей и мудрецов, пейзажи и сцены — все это медленно двигалось вниз...

Та, что казалась старухой на вершине книжной горы, повернулась. Молодая женщина. Что-то странно знакомое почудилось Плотникову в ее лице и взгляде на него.

В ночной темноте отчетливо блестели в лунном свете большие черные лужи.

Плотников обогнул здание больницы и направился через двор к деревянной пристройке, бараку. Под мышкой у него были зажаты книги.

Взялся за ручку входной двери, но неожиданно замер, прислушиваясь.

В тишине поздней ночи были слышны осторожные, крадущиеся шаги.

Плотников опустил правую руку в карман шинели, нащупал и вытянул за рукоятку наган, затем быстро оглянулся.

Женская фигура в глубине двора сразу прижалась к стене.

— Эй! — негромко окликнул Плотников. — Кто там? Кто?

Молчание. Плотников подошел. Снова та самая молодая женщина из книгохранилища.

— Что вы, женщина? — тихо спросил Плотников.

Но она не ответила.

Он вздохнул, повернулся и вошел в дом.

В комнатушке, где он проживал, за столом сидел Ухов. На столе, накрытом газетой, перед ним был чайник, две оловянные кружки, хлеб, колбасные обрезки.

Вдоль стены стояла койка. Больше ничего не было.

Плотников остановился в дверях.

— Ухов, — приподнялся старик, глядя на него. — Вторгся. Обещал. Но с приношением. Заработал. Колбаса, ситник. Навязчив, яко Мармеладов.

— Сиди, — устало кивнул Плотников. — Я понимаю.

Положил мокрые книги на подоконник и, в шинели, присел к столу.

— Событие, — сказал старик, подвигая ему хлеб. — Девице Зое, уличному — Сушке. И мне, многогрешному. Домком. Выселение. Никому не нужен. Новая жизнь.

— Как ты, Ухов, говоришь чудно, — вздохнул Плотников. — Из дворян, что ли?

— Репортер, — грустно усмехнулся Ухов. — Апологет и подражатель Дорошевича Власа. Ныне — лишний.

Плотников молчал.

— Привык. Тело, запах. Мое! Жалко, — продолжал Ухов. — Умирать не хочется.

Голос его задрожал и пресекся.

— Смерти боишься? — спросил Плотников.

— Боюсь.

— Не бойся, старик. Это ничего.

— Знаешь? Откуда?

— А я для чего под землей был? — строго сказал Плотников.

Под внимательным взглядом Ухова он встал, снял шинель, повесил на гвоздь, расстегнул гимнастерку.

— Страшная зима грядет, — сказал Ухов. — Реки. Вода стальная. Гиперборейские холода.

Плотников стянул через голову гимнастерку.

— Болит, — пробормотал он, потрогав голову. — Ломит отчего-то.

И вышел из комнаты.

В коридорчике возле умывальника босая женщина в пальто сердито стирала в тазу белье. Плотников, нагнувшись над раковиной умывальника с облупившейся эмалью, мыл лицо и шею под рубахой с отвернутым воротом.

Из соседней комнаты вышла девочка-медсестра, подошла к женщине, молча положила рядом с ней на табурет пеленки и так же молча вернулась к себе в комнату. Оттуда доносился громкий плач младенца.

Плотников прикрутил кран, подтер тряпкой воду на полу и, вытирая на ходу лицо краем рубахи, прошел к двери.

В своей комнатушке сел к столу, налил себе кипяток в кружку. Ухов, склонив голову на плечо, как птица, странно смотрел на него.

— Что? — недоуменно спросил Плотников, увидев этот взгляд.

Вдруг из-под газеты, покрывавшей стол, Ухов вытянул тетрадку, сшитую

грубыми нитками. Открыл. Пожелтевшие страницы исписаны крупными буквами.

Плотников сразу привстал, выхватил тетрадь.

— Это нельзя! Это ни в коем разе! — волнуясь, крикнул он и спрятал тетрадь на груди под рубахой.

— Одним глазком, — хихикнул Ухов. — Сочинитель сочинял. А в углу сундук стоял. Станция Рытва! Одна тысяча двадцатый год, зима...

— Зима... Станция Рытва... Двадцатый год... — точно удивляясь, повторил Плотников и вдруг, что-то осознав, яростно притянул к себе старика за лацканы: — Знаешь? Что? Скажи!

— Поезд... Страшный бой... Большая кровь... Невинная... — придушенно выдавил, глядя ему в глаза, Ухов. — Краскомы Плотников, Спиридонов...

— Спиридонов? Да... Алешка... — Плотников держал старика перед собой. — Поезд? Да, поезд... Нет, врешь! Не помню!

Наконец он отпустил его. Ухов тяжело опустился на стул.

— Провал. Темнота памяти... Что же это? — смятенно спросил Плотников.

Ухов молчал.

— Ладно, — неожиданно успокоился Плотников. — Я не спешу. Я потихоньку...

Отошел к ночному окну, отвернулся, глядя в него.

— Тогда ты мне ответь как старик, — сказал он. — Человек, кроме другого, для чего живет? Для смысла или для существования?

— Вот! То-то! — внезапно оживился Ухов. — Постиг? Жизнь! Подлог! Вечная провокация! Фальшивка! Диаволов водевиль!

— Ты что, Ухов? — Плотников подошел к столу. — Нет, ты что?

— Проклят человек! Проклят! — таинственно шептал Ухов, высоко воздев палец. — Зло! Предан от века! И дела его прокляты! И побуждения! Смирись, гордый человек! Смирись!

Плотников смотрел на него пристально, долгим взглядом.

— Кто ты, Ухов? — произнес он. — Зачем?

— А ты зачем? — ответил Ухов.

Плотников снова стоял у окна.

За ним виден был пустырь, освещаемый сполохами большого костра. Вокруг костра сидели беспризорники. Они кидали в огонь мебельную рухлядь, листы и фотографии, выдранные из книг и альбомов. Варили картошку.

Ухов, сгорбившись, шел через пустырь. Оглянулся.

В окне был Плотников.

Плотников достал из-под рубахи тетрадку. Сел к столу, сдвинул чайник и кружки, положил тетрадку. Раскрыл, разгладил страницы. Под газетой, покрывающей стол, нашел огрызок карандаша. Покрутил его во рту и снова задумчиво провел рукой по тетрадке.

Черное звездное небо торжественно стояло в раме окна.

Взгляд Плотникова устремился туда, в бездонную черноту. Она словно приблизилась к нему и медленно поплыла, мигая созвездьями.

И тогда возник голос, как бы шепот, бормотание:

— Для чего, брат, проживаешь ты на этом свете? А? Какая в тебе есть надобность для всеобщего смысла? Вон трава или всякий цвет — сгниет, да вновь восстанет радовать глаз или пчелу. А ты? Кто ж ты есть в кругообращении времен? Нужная деталька мировой справедливости? Или так — случайность, вопрос, сомнение?..

— Погадаю! — кричала цыганка, хватая Плотникова за полу шинели.— Глаза твои заграничные!

Плотников и Ухов быстро шли по шумному рынку среди наперебой предлагавших свой товар бородатых торговцев, теток и мальчишек-оборванцев.

— С луком, с перцем, с собачьим сердцем! — кричали вокруг.

— Водолаз морской грабитель. Купите, гражданин, для дитя!

— А вот замечательный подарок для спецов и кухарок!

Моросил мелкий дождь. Под ногами чавкала густая рыночная грязь.

— Бегаю. Репортер. Нюхаю. Ищу. Эврика! Филон знакомый. Иначе нищий. Галыгин Ванька. Пытаю. Где, где? Знает! — возбужденно говорил Ухов. — Молчит, палач! Подмазал! Ниточка!

— Кто? С кем? — Плотников остановился. — Говори, Ухов! Дальше не пойду.

— Сюрприз! Неожиданная встреча, — умоляюще тянул его за руку Ухов. — Объяснение и финал!

— Темный ты старик, — с досадой сказал Плотников, но двинулся дальше.

— Вергилий! Вергилий! — возбужденно хихикал Ухов и заглядывал ему в глаза. — Город Злые щели! Вперед! Без страха!

Они остановились перед ларьком с галантерейным товаром, на котором было написано: «Лю-Цин-Чун. Китаис». Внутри, рядом с маленьким сморщенным китайцем, возвышалась огромная русская баба с кирпичным лицом.

Ухов втиснулся в ларек, толкнул китайца в угол, наклонился с каким-то разговором. Огромная баба неодобрительно поглядывала в их сторону.

Плотников стоял снаружи и ждал.

Напротив, через ряд, перед старушкой в чиновничьей фуражке кучей были навалены на ветхой клеенке растрепанные книги.

— «Проститутка» Поля и Виктора Маргерит, — негромко говорила она. — Есть «Негритянка в купальне».

Возле поднимался над жаровней черный дым. Бурлило какое-то варево.

— Щей жирных, гражданин! — заманчиво предлагал голос.

— Ухов! — нетерпеливо позвал Плотников.

Сопровождаемый китайцем, Ухов вышел из ларька.

Желтым пальцем китаец тыкал в сторону двухэтажного строения на краю рынка. «Отдых и встреча» — было написано на фронтоне. На вывеске рак в черном фраке поднимал огромной клешней бокал, истекающий пивной пеной.

— Антре! — Ухов сделал жест рукой и, увлекая за собой Плотникова, направился к зданию пивной.

В зале было необычайно дымно и шумно. Темного рыночного народу полно. Столики с бумажными цветами в голубых вазах заставлены бутылками, графинами, тарелками с закусками.

На эстраде между двумя фикусами в кадках играл граммофон. Вальс. Рядом на табурете сидел человек в грязной чалме. Перед ним на столике танцевали с прыжками две большие крысы.

Человек в чалме крошил кусок сахару, откусывал от него выступающими крупными желтыми зубами и давал крысам за танец. Вокруг шумно толпилась восхищенная публика, кидая на столик мятые большие деньги.

Молодой человек с пробором, в модном коротеньком пиджаке и сапогах, с интересом повернувшись в сторону крыс, держал тонкими пальцами, украшенными перстнем, рюмку водки.

Плотников, сидя напротив, смотрел на него настороженно, с напряжением памяти в глазах.

Ухов тянул из бокала пиво и заедал сморщенным моченым горохом с блюдца.

— Там же произрастало рябиновое дерево, — медленно произнес Плотников и задумался. — Так?

— Ну, дальше? — повернулся молодой человек.

— Предпоследняя картина сознания такая... Тут состав поезда.. Тут, у рябины, офицерик... — Он замолчал, в упор глядя на молодого человека.

— Да ну? — усмехнулся молодой человек.

— Да, офицерик... — И, осененный догадкой, Плотников вскрикнул: — Так это ж... ты?! Он? А? Ухов? Живой! Почему?

— А что вы, собственно, прицепились, гражданин? — громко, оглядываясь, сказал молодой человек. — Какая Рытва? Какой поезд? Я совслуж. Состою в союзе. Все документы имею.

— Уговор! Уговор! Истина! — придвигаясь к нему, застонал Ухов. — Прореки!

Высокий толстый официант, седой и краснолицый, подталкивал к выходу гражданина рабочего вида, в пиджачке.

— Ты вежливо, и я вежливо, — говорил рабочий. — Что я выпимши? Пущай. Не скандальничаю, в Ригу не еду. Имею право.

— Иди, иди, — убеждал его официант. — Нечего. Видишь, публика отдыхает.

Молодой человек проводил их взглядом.

— Рябина, говоришь? — вдруг серьезно спросил он Плотникова. — Так то не рябина, дружок. То — крест.

— Как? — прошептал Плотников.

— А ты забудь, — легко усмехнулся молодой человек. Выпил рюмку водки и насмешливо посмотрел на Плотникова. — Между прочим, — сказал он, закусывая, — шинелка ваша боевая, товарищ краском, ходкая вещь по нынешним временам. Любой нэпач с места три червяка отвалит. Они в них по ночам ходить наладились, чтоб не грабили. Могу устроить.

Плотников, все время мучительно хмуривший лоб, вдруг ударил по столу рукой.

— А малец где? — освобождаясь от напряжения, спросил он. — У тебя ж малец на руках был!

Молодой человек молчал, глядя в стол.

— Мальчик где? Сашенька? Русая головка? — наконец недобро процедил он сквозь зубы и неожиданно приблизил к Плотникову лицо. — У Спиридонова спроси! А то как началось, мне, знаешь, не до мальца стало. Я его с рук, да сам в снег. Как зверь.

— Какой зверь? — отодвинулся от него Плотников. — Ты что?

— А ничего, — злобно отрезал молодой человек, затем, ухмыльнувшись, добавил: — Не было этого ничего. Не было, забудь. Тебе же легче будет.

— Не было, говоришь? — со зловещим спокойствием спросил Плотников.

— Не было, — улыбаясь, ответил молодой человек.

— Ай, было! — приподнимаясь на стуле и опуская руку в карман, проговорил Плотников. — Все было! Ты-то почему без мальца в снега уполз, гад?

— Граждане! Граждане! Что? Зачем? — заволновался Ухов.

Молодой человек быстро встал и, прихватив свою рюмку, подсел к соседнему столику, где шла картежная игра. Наклонясь, что-то тихо стал говорить играющим. Они обернулись, угрожающе разглядывая Плотникова.

— Ты зачем меня сюда привел, Ухов? — задохнулся Плотников, и лицо его стало искажаться. — Зачем?

— Я? При чем? Интерес! Рытва! — пугливо забормотал Ухов. — Истина!

Плотников резко встал. Рюмки и тарелки полетели на пол.

Молодой человек испуганно оглянулся.

Но Плотников уже быстро шел к выходу. Подойдя к эстраде, он вдруг остановился, дико глядя на пляшущих крыс.

— А, суки! Матери вашей гроб! Танцуете? — вскрикнул он, рванув из кармана наган.

Публика шарахнулась от него.

— Убивают! — истошно завизжал пьяный женский голос.

Плотников обвел взглядом пивную, затем, не целясь, выстрелил два раза в крыс и шагнул в темный провал двери.

В ранних сумерках чернела, сливаясь в одно движущееся, шевелящееся пятно, рыночная толпа.

Плотников с наганом в руке шел, словно во сне, рассекая расступающуюся перед ним человеческую массу, не видя испуганных взглядов, не слыша обращенных к нему выкриков.

Остановился только у мокрой дощатой стены. С удивлением увидел наган в своей руке, сунул его в карман. Вокруг него, возбужденно переговариваясь, собирались люди.

Плотников, прислонившись к доскам спиной, медленно сполз по стене на землю. Обессиленным взглядом смотрел на беззвучно толпящиеся над ним лица. Вдруг они стали медленно удаляться от него, словно он падал в какую-то бесконечную пропасть в глубь и центр земли.

И возникло снежное поле. От леса до горизонта. Солнце садилось. Через поле, оставляя на белой нетронутой равнине черные следы, ползли, как жуки, сотни черных человеческих фигурок. Они тянулись от леса, от пожара и боя к закатному солнцу, к бедным человеческим строениям, к домам и дымам...

Плотников сидел за столом под свисающей с потолка голой лампочкой в простой комнате, где было жилье доктора Вайнтрауба с его молодой женой.

На стене вырезанный из иллюстрированного журнала портрет Льва Троцкого.

У окна — железная койка. Этажерка с книгами. В углу, в колыбельке из ящика, спеленатый младенец.

Сам доктор напротив за столом держал перед глазами газету.

— «Не успел еще радиотелеграф полностью передать всего плана инженера Кржижановского, а в нашем Головатовске, — читал доктор, — бывший краском Плотников, ныне начинающий пролетарский писатель, временно находящийся на излечении здоровья, активно заявляет в печати, что нужно поддержать великого техника...» Нет, ты скажи! А? Так ты у нас, выходит, писатель, Игнат?

Плотников промолчал, улыбнулся.

— «Золотой век, сделанный из электричества», — прочитал доктор. — Сильно сказано.

Девочка-медсестра поставила на стол бутыль и тарелку с горячей вареной картошкой. Доктор отложил газету

и, подмигнув Плотникову, нацедил из бутыли в два маленьких граненых стаканчика.

— Между прочим, — щелкнул ногтем по стаканчику, — на жаргоне именуется «грыжа». — Засмеялся. — Опять же — медицина. Занеси в книжечку, писатель...

Они чокнулись, выпили. Обжигая руки, заели горячей картошкой.

— Я, знаешь, Соломон, и Рытву вспомнил, — сказал Плотников, — и Уфу, и Златоуст. Все. Главное, сразу как-то, вдруг. Проступило.

— И правильно, — согласился Вайнтрауб. — Я же обещал. Все по науке. Синдром пробуждения.

Он снова разлил самогон по стаканчикам.

— Что ж, как говорится, счастливого пути, Игнат. Привет Петрограду.

Пронзительно завопил младенец. Доктор встал из-за стола, вынул его из колыбели и поднял обеими руками вверх к тусклой лампе. Пеленки на младенце раскрутились, он не переставал вопить, водица текла из него по рукам доктора.

— Настойчивый... Эскулап будет, — улыбался он. — Ори, ори, солнышко! Папа с мамкой тебе еще сестренку сделают!

— С чего? С картох да с лука? — сердито сказала девочка-медсестра.

Она отняла у доктора ребенка и стала ходить с ним по комнате. Ребенок не унимался. Она села на койку и достала полную грудь.

Плотников молчал, серьезно и с интересом глядя на нее.

Плотников, оступаясь в ночной темноте, шел по берегу.

Река слабо шумела. Вот и одинокое дерево с вылезшими наружу корнями.

Невдалеке щель подвала светилась, как и прежде. Над ней чернел старый дом. Он словно рос из земли.

Два темных этажа, щербатые, осыпающиеся стены, трава из каждой трещины, развалившийся балкон, кривое дерево, торчащее из-под крыши...

Плотников спустился в подвал книгохранилища. Люди, едва различимые при свечах, как и прежде, рылись в книгах.

— Ухов, — негромко позвал Плотников, — Ухов.

Кто-то поднял голову и снова склонился.

Плотников медленно шел в глубь подвала, вглядываясь в лица. Ухова не было среди них.

Разрушенная лестница уходила словно прямо в черное небо со звездами, глядящее в провал крыши.

Лестница привела Плотникова из подвала наверх, через площадку — в небольшую залу с лепным потолком. Высокая желтая трава, проросшая сквозь сгнивший пол, тихо шелестела.

Мелькнул огонек, маленькое пламя свечи. Какое-то невнятное бормотание донеслось оттуда. Плотников подошел к приоткрытой двери, ведущей в соседнюю с залой комнату, и остановился.

В углу, лицом к стене, стоял на коленях и крестился человек.

На полу у другой стены лежала на тряпье та самая молодая женщина, только сейчас лицо у нее уже было неживое. Лежала на спине, со сложенными на груди руками.

Плотников подошел, вглядываясь. Трепетное пламя освещало ее щеку. Остановившиеся глаза смотрели вверх, прямо на Плотникова.

Из темноты вышла старуха с ведром воды. Присела возле женщины и начала расстегивать на ней рваный халат. Под ним было голое молодое тело.

— Со духи праведных скончавшихся... душу рабы Твоей, Спасе... — забормотала старуха и закрыла покойнице глаза, опустив веки.

Старик в углу неожиданно обернулся. Долгим, суровым взглядом смотрел он на Плотникова.

— Что? — прошептал Плотников. — Ну, я это... Я... Плотников... Что ж теперь...

— Ей, Господи, Царю! — проговорил старик, не отводя от него взгляд и чаще, горячее крестясь. — Даруй ми зрети мои прегрешения и не осуждати брата моего, яко благословен еси во веки веков!

Свеча горела. Шелестела сухая желтая трава.

— Яко благословен! Благословен! — шептал старик, крестясь и точно уговаривая себя, и слезы текли у него из глаз. — Благословен!

Плотников сквозь дыру в стене вышел из комнаты, обессиленно сел на землю, прислонившись спиной к дому.

Напротив него, на холмике свежевырытой земли, свесив ноги в прямоугольное отверстие ямы, сидел светловолосый пацан. Он грыз сухарь и,

подставив ладонь, слизывал с нее крошки.

Рядом лежала лопата, на лезвии ее была земля.

— Саша... Сашенька... — негромко позвал вдруг Плотников.

Пацан взглянул на него удивленно, не понимая.

— Какой я тебе Сашенька, фраер?

— В Петроград со мной хочешь? — спросил Плотников.

Пацан усмехнулся и, отвернувшись, стал молча смотреть на реку и далекие огни медленного буксира.

— Поедем, — повторил Плотников с тоской и протянул к нему руку.

Пацан вдруг вскочил, быстро обернулся и выпустил из рукава жало финки.

— Хряй отсюда, — с истерикой завопил он. — Запятнаю.

Плотников встал с земли и молча пошел от дома, теряясь в темноте.

В комнате Плотникова за столом сидел Ухов. Он чуть оглянулся на вошедшего хозяина, отодвинул тетрадь, раскрытую на середине, но не стал ее прятать, а провел по ней рукой. Осторожно и бережно, будто лаская.

— Вот, уезжаю, Ухов, — сказал Плотников. — Проститься ходил... Искал... А ты тут... Опять тетрадку взял? Я ж не велел.

Ухов с грустью смотрел на него старыми, умными глазами.

— Грех перед тобой, — тихо сказал Ухов. — Грех. Не сказал.

— О чем? — не понял Плотников.

— Тетрадка, — постучал пальцем Ухов. — Цены нет. Дар Божий... Не знаешь, что тебе дано... Не знаешь... — Замолчал, задумался. — А что я? — прошептал тоскливо. — Что? Чехова знал. А сам? Все. Теперь поздно. Финита.

Оба молчали, думая каждый о своем. В тишине доносились негромкие звуки жизни, происходящей в глубинах дома.

— Я на развалинах был... Среди книг... — тихо произнес Плотников. — Дамочка, что из поезда... Померла она...

— Знаю.

— Старик там... — Плотников налил кипяток в кружку. — Молится. Благословен во веки веков... Чудно. Я все эти слова, что он говорит, как будто уже слышал когда-то, все будто наперед знаю... Откуда?

Ухов молча показал пальцем вверх, в закрытое потолком небо.

— Я вот что подумал, — тоже посмотрев вверх, понизил голос Плотников, — может, Он и есть... Бог... Почему нет?.. Только мы против Него...

— Кто мы? — почему-то с испугом спросил Ухов.

— Революционное человечество... — задумчиво объяснил Плотников.

— Смирись, гордый человек, — зашептал Ухов, поднимаясь над столом. — Смирись! Смирись! Смирись!

— Скажи, Ухов, — стоя перед ним, перебил Плотников, — ты зачем меня тогда в первый раз Родионом называл. Кто это?

— А? — переспросил Ухов, глядя прямо в простые глаза Плотникова. — Был такой. Святой грешник. Мученик. Фамилия Раскольников. От него все пошло.

Ухов и Плотников шли вдоль берега большой реки, приближаясь к пристани. Во тьме засветились огни, послышался шум лебедок, низкие гудки.

Плотников остановился, повернулся к Ухову.

— Прощай, старик, — сказал Плотников. — Теперь вряд ли когда увидимся.

— Вряд ли, — прошептал Ухов. — Прощай...

Буксир с огнями на носу медленно вел за собой по черной воде караван барж, груженных булыжником, щебенкой, дровами.

Плотников сидел на вершине горы из щебенки, смотрел на проплывающий берег. В свете костров там двигались с каким-то смыслом рабочие люди с тачками и лопатами.

Чуть пониже Плотникова сидел деревенского вида парень, наигрывая на гармошке легкую мелодию. На плече у него спала девушка. Темный речной ветер раздувал ее волосы.

Другие фигуры людей тоже виднелись на склоне горы в разных местах.

Плотников положил под голову мешок, лег, разрыхляя щебенку, и уставился в светлеющее небо.

Далекие утренние звезды еще слабо мерцали. Плотников смотрел на них, ощущая, как медленно движутся они над его головой, постепенно бледнея, растворяясь, исчезая в рассвете.

И снова возник его голос:

— *Милые лица родины, прозябание родного края проходят сквозь наше сердце и ум, возбуждая боль и твердое понима-*

ние нужного направления вещей. Надежда мысли на кругообращение народной судьбы, стремящейся не к гибели, а к заре и восходу, дают сильный толчок воле, общей со всем всемирным человеческим заданием и желанием света и единения...

По железным ступеням Плотников спустился на нижнюю палубу, приспособленную для пассажиров. Здесь грела печурка. Теснота, шевеление, говор.

Плотников нашел место у иллюминатора, устроился, положив мешок на колени.

Напротив сидел маленький, курносый человек, вихрастый, в очках с очень толстыми стеклами. Он смотрел в иллюминатор на проплывающие берега, размышляя о чем-то. Вдруг повернулся.

— Идеи так же состоят из атомов, как и материя, вот в чем гениальная простота моего открытия, — неожиданно сказал он убежденно, так, будто давно вел с Плотниковым этот разговор. — И наши эмоции тоже. Скоро мы сможем получать вещественную субстанцию радости или вдохновения на фабриках, как башмаки. Вечный социальный вопрос, над которым бились друзья человечества, решен!

Он задохнулся восторгом, снял очки и стал протирать их пальцами, из его полуслепых глазок сочились слезы.

— Что ж, — задумчиво произнес Плотников. — Это да. Понимаю. Но что есть, товарищ, душевный труд над осознанием мира? А?

Курносый посмотрел на него с удивлением, словно впервые увидел и, вновь отворачиваясь к иллюминатору, устало сказал, глядя на пейзаж:

— Азия... Азия... Всюду одна Азия... Утомляет...

— Не скажи, товарищ, — вежливо возразил Плотников. — Пространство России возбуждает мысли.

Теперь Курносый с некоторым интересом взглянул на него.

— Сами откуда, коллега? — спросил он. — Кто?

— Головатовск-город слыхал? — охотно ответил Плотников. — Я там три года существовал... Без памяти. Питание и легкий труд... Теперь нормально, порядок...

Петроград, тысяча девятьсот двадцать третий год...

Поздняя осень... Дожди...

Плотников шел по городу. Тень его с мешком на спине казалась горбатой.

Мимо высоких домов, где были погашены окна, мимо темных высоких витрин, откуда ухмылялись поросячьи рожи и хищные стерляжьи рыльца, мимо ресторанных вывесок, освещенных подводным светом стеклянных шаров.

Дул ветер. Злой, волчьей рябью была покрыта против шерсти поглаженная Нева. За спиной Плотникова уходили назад и растворялись в небе силуэты зданий, шпили и купола.

Навстречу ему по деревянному настилу моста прошагал, попыхивая папиросками, краснофлотский патруль.

Слабо светились впереди решетчатые окна церкви. Оттуда суровые мужчины военного вида, но в пальто и кепках, выносили иконы и разную церковную утварь и складывали все это на подводы.

Бородатые мужики-возчики в балахонах, с кнутами курили и смотрели спокойно.

Плотников шел по городу, переходя из ночи в рассвет, в утро и день.

Горел на улице костер, возле жаркого пламени грелись беспризорники.

Свистя в глиняную свистульку, плыл по каналу торговец гончарным товаром. Лодка его была уставлена горшками, мисками, игрушками.

На углу набережной толпились лоточницы с яблоками, мальчишки-папиросники. Старуха в белом платье с драными кружевами и в митенках играла на скрипке.

Мальчишка-продавец с лотком на груди быстро, прыгая на костылях, прискакал к Плотникову.

— Пирожки! Пирожки — ешь, не давись! — кричал он. — Шоколад Крафта! Лучший! Для барышень — гривенник!

Плотников купил у него пирожок, отошел в сторону, присел на каменную тумбу. Жевал, с интересом глядя на площадь, полную живой дневной жизни.

На фронтоне здания виднелся большой транспарант: «Привет участникам Первого Всероссийского съезда воинствующих безбожников!» Рядом, на деревянном помосте, озабоченно двигались юные участники предстоящего агитпредставления.

Вокруг помоста уже толпился в ожидании народ, с интересом разглядывая «чертей» с веревочными хвостами и «святых» в разрисованных простынях.

Развлекая и веселя публику, наигрывал на гармони и напевал антирелигиоз-

ные частушки молодой чубатый парень в одеянии священнослужителя. Он сидел на краю помоста, свесив ноги, обутые в износившиеся красноармейские ботинки, перевязанные проволокой.

Задребезжал, огибая площадь, трамвай, закрывая гармониста, толпу возле помоста и Плотникова с пирожком.

Высокая дубовая дверь выходила на лестничную площадку с каменными стенами. Плотников надавил на медную кнопку звонка.

— Тебе кого, солдатик?

В дверях стояла очень молодая скуластая девушка, коротко стриженная, в блузке, переднике и босая.

— Спиридонов Алексей здесь проживает? — удивленно спросил Плотников.

— Тебе на что? — ответила девушка, сердито разглядывая неожиданного человека.

— Повидаться, — растерянно ответил Плотников.

— Хозяйку позову, — строго сказала девушка. — Нина Кирилловна, крикнула она в полутьму прихожей, — здеся спрашивают!

В электрическом полумраке появилась маленькая рыженькая женщина с огромным, выпирающим животом и измученными глазами на голубоватом личике.

— Опять вы босиком, Маша, — тихо и страдальчески проговорила она. — У нас все-таки не деревня. О, Господи. — И к Плотникову, настороженно вглядываясь: — Вы кто будете, гражданин?

— Плотников Игнат, — сообщил он спокойно.

— Вам назначено или как? — недоверчиво спросила женщина.

— Я, дамочка, Плотников. Не слыхали? Повторяю: Спиридонов Алексей здесь проживает?

— Я за него!

Могучий мужчина с красивым крестьянским лицом и белокурой прической на пробор вышел в прихожую. На нем были добротный пиджак и галстук. Лицо оживленное, веселое, похоже, только что из-за стола. Тем более что в одной руке рюмка, в другой папироса.

Он щурился и, вежливо, вопросительно улыбаясь, всматривался в человека в длинной шинели, с мешком.

Они стояли в просторной, с высоким потолком прихожей. Над вешалкой торчали огромные рога. На полочке, под зеркалом в резной раме, лежали шляпы и фуражки. На стене гравюрка с заморским пейзажем: горы, озеро и замок.

— Здравствуй, Спиря, — улыбаясь, сказал Плотников. — Это я.

Слоистый папиросный дым висел в большой комнате, обставленной старинной, темного дерева мебелью. За прозрачными занавесками синел в узких окнах вечер.

У круглого стола с графинами и закусками, под абажуром, вокруг Плотникова в выцветшей гимнастерке сидели большие, несколько уже огрузневшие мужчины. Френч, пиджак, китель.

Рядом с Плотниковым, обнимая его за плечи, Спиридонов Алексей.

— Город Головатовск называется, — рассказывал Плотников, — а я не то чтобы псих... Нет. Помраченный... Мне доктор, товарищ Вайнтрауб говорит: «Обожди думать, Игнат, не спеши». Вдруг — в газете: Алексей Спиридонов. И сразу у меня в башке будто что-то повернулось...

Мужчины улыбнулись, покачали головами.

— Что ж, — Спиридонов разлил водку, — все же как вроде братья были.

— Между прочим, видный, отчетливый хозяйственник из Алешки вырабатывается, — кивнув на Спиридонова, вполголоса сказал Плотникову человек во френче. У него было широкое кавказское лицо, усы и седоватые виски.

— Смотрю я на тебя, командир, и глазам не верю. Ты ж тогда мертвец был? — глядел на Плотникова с удивленной, ласковой улыбкой Спиридонов.

— Был, — согласился Плотников. — Теперь живой, ничего. Единственно, что голова контуженная. Не сплю.

— Да ну? — огорчился Спиридонов.

— Так. Не имею сна, и всё.

— Э, товарищ Плотников, — сказал кавказец, — нехорошо. Ты у Швайко из Наркомздрава был? У Сухаревича? Ты что! Кадры должны быть здоровыми! Я поговорю. На ноги поставят в два счета.

Из-за стеклянной двери, выходящей в прихожую, донесся низкий мужской голос. В комнату вошел человек в толстовке. Лицо его от глаза до подбородка было рассечено широким, рваным шрамом.

— А, накурили, надымили, — весело сказал он, подходя к столу.

— Знакомься, Артем! — Спиридонов положил руку на плечо Плотникова. — Легендарный краском Плотников Игнат! Я ж при нем начинал. Погиб под знаменитой станцией Рытва! Но нет, вот он есть, целый и невредимый!

Человек во френче показал вошедшему на стул возле себя.

— Садись, Артем. — И поднял бокал с вином. — Как говорится, за благополучное воскрешение из мертвых!

Все потянулись к Плотникову чокаться.

— Ну и как, Плотников? — вдруг с вызовом спросил человек со шрамом. — Нравится тебе на этом свете? Среди живых?

— Не знаю, — серьезно ответил Плотников. — Не знаю пока.

— А ты выдь на проспект 25-го Октября, тебе понравится!

Кавказец поморщился. Гость в кителе положил на стол широкую ладонь.

— Нервы, Артем. Подвинти-ка нервы! Идет великий процесс! Кто этого не понимает, тот не боец на мировой арене.

— Нет, ты все-таки выдь на проспект, Игнат! Ух, как понравится! — не успокаивался Артем. — Проститутки шикарные, господа в котелках, рулетка. Тебе понравится! Выдь на Лиговку! Шпана в английских шинелях. Марухи, кокаин!

— Ты думаешь, нам легко, кацо? — негромко сказал кавказец, обращаясь к человеку со шрамом. — Ты знаешь, где я сегодня был, что я делал? Да? Тогда молчи. Хватит об этом.

Спиридонов, прерывая молчание, сказал весело и громко:

— У буржуазного писателя Шоу недавно спросили, выживет ли Советская республика. Он ответил: «А почему же нет?» Действительно, — засмеялся он, — почему нет?

За столом стало тихо. Военный в кителе, сидевший молча, вдруг встал и, дирижируя сжатым кулаком, громко запел:

Товарищи, вперед! Сомкнись, назад ни шагу!
Проносится сигнал в построенных рядах,
И каждый клятву дал: «Скорей костями лягу,
Чем дать себя на поруганье палачам!»

Кавказец с повлажневшими глазами, Артем и Спиридонов стали слаженно, понизив голоса, подпевать:

И вот полки врагов. Еще одна минута –
И властно разрешит суровая судьба:
Иль разорвутся навсегда насилья путы,
Иль снова тяжкая геройская борьба!

Плотников в прихожей осторожно прикрыл за собой стеклянную дверь. Из-за нее были слышны поющие голоса. Он вдруг пошатнулся, взялся рукой за стену.

Постоял так, открыл дверь в ванную комнату, отделанную белым кафелем. Увидел себя в большом ясном зеркале над фарфоровой глубокой раковиной. Повернул винт бронзового крана. Опустил голову под струю воды.

Сквозь приоткрытую дверь кухни было видно, как Маша с остервенением гремит у плиты кастрюлями.

— Ничего, погоди, мы свое возьмем! — приговаривала она, и вдруг, выглянув из кухни в прихожую, громко сказала:

— А что босая хожу, так это еще посмотрим! Не век мне за вашей кошечкой саки подтирать!

И шумно закрыла кухонную дверь.

В большой комнате, казалось, еще больше сгустился дым. Хмельные приятели тесно сидели за столом, сближаясь головами, и пили.

— А помнишь Кочуевку? Зинку мою помнишь? — говорил Спиридонов, обращаясь ко всем сразу. — Вот была товарищ, огонь! Заходим, полковник сидит. Она: «Встать!» Сидит, гад. Она: «Встать, раз так твою мать!» И наган в рожу. «Не имею, — говорит, — мамзель, возможности, связи, что обе ножки враз порублены вашей доблестью». Ну, смеху!

— Да, — вздохнул человек в кителе. — Действительно, веселое было времечко...

— А где ж Игнат мой? Командир где? — Обернулся Спиридонов к двери.

Плотников в ванной выпрямился, облегченно вздохнул. Большие капли воды текли по его лицу, падали на гимнастерку.

Спиридонов появился на пороге, с испугом глядя на его мокрое лицо.

— Худо тебе, что ли? — тихо спросил он. — А, Игнат?

— Так, голова ноет чего-то. Пройдет. Не беспокойся, Спиря.

— Ослабел, командир. Ну-ка, пойдем, отдохни малость.

Обнял его за талию и повел через прихожую по коридору.

— Что ж орден не носишь? — Ткнул пальцем в грудь гимнастерки.

— Зачем это? — удивился Плотников. — Не надо.

— Зря, — сказал Спиридонов, — я бы повесил...

Небольшой кабинет с окном-эркером, с письменным столом. У стен кожаные диваны, кресла. Высокая бронзовая фигура ангела с трубой в углу.

— Ничего квартирка, а? — засмеялся Спиридонов, включая верхний свет. — Тут раньше адвокатишка один проживал. Такой, знаешь, гордый, еще с прежнего времени... Все, не проживает больше... А что? Имеем право!

Плотников с интересом разглядывал на стене картину в раме. Прямо на него дерзко и властно смотрел выпуклым взором Спиридонов. Бурка, папаха с лентой. Левая рука на эфесе шашки. Сзади клубились дымы и густела боевая даль.

— Да не гляди! Ерунда! — смутился Спиридонов. — Мазилка какой-то месяц мне проходу не давал.

— А чего? Похожий... Да... Похожий, — задумчиво повторил Плотников. И вдруг, словно возвращаясь из забытья, в которое погрузился внезапно при взгляде на портрет, произнес: — Знаешь, Спиря, я когда очнулся, то от холода на снегу в окрестности поезда. И кто-то меня за лицо трогает. И как будто матери моей рука, которая померла в моем детском возрасте... А она мне: «Дяденька, дяденька, я девочка Вера, двенадцати лет, вставай, тебя убили...»

— Кто? — растерянно спросил Спиридонов. — Ты об чем, Игнат?

— Я об Рытве, Спиря. Все об ней. — Он помолчал. Затем испытующе посмотрел на Спиридонова. — Алеша, — тихо сказал. — Скажи. Кто все-таки команду подал? Ты или я?

— И чего ты к этой Рытве прилип? Хрен с ней! Не помню! — отмахнулся Спиридонов.

— И мальца не помнишь? — глухо спросил Плотников.

— Какого мальца? — насторожился Спиридонов.

— Светленький такой малец, Спиря... На руках... Не помнишь?

Плотников с ожиданием ответа всматривался в глаза Спиридонова.

— Я команду подал, — сказал Спиридонов и помрачнел. — Тебя враз сожгло... От артиллерии... Все думали — амба...

— И что ж... всех, какие там пленные были?.. Всех?

— Всех... А как же еще? Может, кто и спасся... Не знаю...

— Зачем, Спиря? — строго спросил Плотников.

— Так выхода не было, командир, пойми. Тут Роденберг прет, с артиллерией... Тут ты — мертвый... Куда ж мне они? Не было выхода, Игнаша, веришь? Веришь мне, командир?

— Злодейство это, Спиря, — почти прошептал Плотников.

— Эва, как ты заговорил... — тоже шепотом, даже оглянувшись, произнес Спиридонов. — Игнат! Ты что? Может, опять в Боженьку поверил? — засмеялся. — Видать, против происхождения не попрешь.

— Какого такого происхождения? — удивился Плотников.

— Известно, какого. Поповского. Кто ж в Сибири Плотниковых не знает.

— О чем ты, Спиря? Не понимаю... Не помню... — помолчал. — В Боженьку я, по-моему, еще не поверил... Но все равно, Спиря, злодейство...

— Ты и впрямь блажной! Нет, ты что? Мальца офицерского пожалел, значит, всякую шваль белую? — И вдруг злобно сузил глаза. — Да кто ты такой теперь есть, чтоб с меня спрашивать?! Кто ты и кто я? Я, брат, высоко — не достанешь!

Плотников резко встал.

— Ты что мне сейчас сказал, краском Спиридонов? Кому? Ты еще повтори... Может, я не то услыхал? Ах, ты!

И, не оглядываясь, — в коридор, в прихожую, шинель с рогатой вешалки на руку, мешок на плечо. И на лестницу.

— Игнат! Командир! Ты что? Ну, сгоряча! Сорвалось с языка, делов-то... Игнат! — шел за ним Спиридонов, тоже по коридору и вслед — на лестничную площадку.

Но Плотников уже сбежал по широкой мраморной лестнице и исчез в полутьме подъезда. Хлопнула внизу входная дверь, и все затихло. Спиридонов постоял, закурил папиросу, выругался и вернулся в квартиру.

Набегая на берег, тихо шумела речная вода. Вокруг одинокого фонаря перед ночлежкой шевелились голые черные ветви деревьев.

Лодки покачивались в воде у берега. Одна была вытащена на песок. Плотников сидел в ней, сгорбившись в шинели и подняв воротник. Глаза его бессонно смотрели на реку и небо.

И снова возникло перед ним снежное поле, исполосованное подмерзшими черными человеческими следами. Ветер летит,

сдувает сухой снег, гонит его к горизонту, к закатному солнцу...

— Эй, кавалер, затянуться имеешь? — спросил из темноты хриплый, но молодой женский голос.

— Не курю, гражданка, — ответил Плотников в темноту и поднял глаза.

Перед ним, пошатываясь, стояла молодая скуластая женщина, с синяком под глазом, в пальто, в мужских парусиновых туфлях, с бутылкой в руке.

Вдруг распахнула пальто, под ним было голое тело.

— Раздели суки. Взяли шмару на коммунку. Понял, Красная Армия? Двое держат, третий дело делает, четвертый стережет да еще на гитаре подыгрывает... «Ты, моряк, красивый сам собою, тебе от роду двадцать лет...» — пропела она и резко засмеялась, вздохнула: — Такое платьице было хорошенькое. С бантиком. На барахолку стащат, суки, на Сенную... А поделом, поделом!

С неожиданным надрывом два раза ударила себя кулаком в голую грудь.

— Не мучь себя. Закройся, — сказал Плотников. — Замерзнешь.

— А я горячая, огонь. — Села рядом с ним, положила его руку себе на голую ногу. — Хочешь попробовать? За так. За фунт дыма... За глаза твои, Красная Армия... Глаза у тебя... какие-то...

Он молчал, не двигаясь.

— Брезгуешь?

— Не надо, — сказал Плотников. — Это нехорошо.

— А хочешь... хочешь... — все ближе и тесней придвигаясь к нему, горячечно шептала она, трогая себя его руками, — хочешь, ребеночка с тобой сделаем, Красная Армия? — И вдруг оттолкнула его от себя, засмеялась: — А потом утопим. А на кой ему жить? — Запрокинув бутылку, сделала долгий, громкий глоток, вытерла губы рукавом. И, вновь приблизившись к Плотникову, едва слышно сказала: — А я уж одного своего ребеночка убила. Правда. Не веришь? Мальчик был. — И неожиданно каким-то совершенно другим, истинным, надменным, барским голосом: — Антихриста от вас только и можно родить, Красная Армия.

Встала, вышла из лодки. Вдруг схватила руку Плотникова, поцеловала.

— Прости.

И медленно пошла к реке.

— Эй! — взволнованно вскочил на ноги Плотников. — Куда? Женщина!

Но она уже пропала в темноте. А из темноты пение:

Ты, моряк, красивый сам собою.
Тебе от роду двадцать лет.
Полюби меня, моряк, душою,
И что скажешь мне в ответ?

И легкий плеск воды.

Серенькое брезжило утро в пригородной местности, над рекой. Ветерок тихо гнал рябую воду.

На том берегу тянулся забор, за ним — заводской корпус и труба. А на этом: облетевшие деревья вокруг фонаря на столбе, будка лодочной станции.

Женщина спускается от домов со стиркой.

Физкультурники, голые по пояс, в длинных трусах, цепочкой бегут по берегу.

В лодке, одиноко стоящей на песке, сидел Плотников, засунув руки в карманы шинели, вжав голову в плечи. Глаза открыты.

На воде, ближе к станции, происходила какая-то суета. Несколько мужиков под командой белобрысого милиционера в белой гимнастерке, стоя на двух плоскодонках, шарили по дну баграми.

— Есть! — наконец крикнул один весело. — Пымалась рыбка! Не ушла в океян-море!

Второй милиционер тут же стал теснить любопытных.

Юный блондин в кожаной куртке и сапогах решительно отбросил папиросу и по воде пошел навстречу пристающей к берегу лодке.

На ее носу, лицом вверх, лежало женское тело.

Плотников встал со своим мешком и пошел к толпящимся на берегу фигурам.

Тело уже лежало на конной линейке. Пожилой милиционер свел полы мокрого, с кусками тины пальто на голом теле утопленницы, затем накрыл ее куском рогожи. Из-под нее видны были ноги, одна в парусиновой туфле, другая босая, маленькая и очень белая.

— Нет у них сознания, нету, — вздохнул милиционер.

Плотников приблизился к линейке, откинул рогожу и замер, вглядываясь в лицо. Оно было молодое, бледное до голубизны и чистое от воды. На лбу, как приклеенная, лежала прядь каштановых волос. Плотников нагнулся, поцеловал мокрую прядь, выпрямился и снова замер.

Второй милиционер толкнул в бок

блондина и глазами указал на Плотникова.

— Наводит на размышление, — согласился агент, быстро подошел к линейке и сразу спросил Плотникова: — Данное лицо вам, например, ничего не говорит, гражданин?

Плотников молчал. Агент вдруг ловко ощупал его всего руками, вынул из кармана наган и, подкидывая на ладони, спросил вежливо:

— Между прочим, это для чего?

Тетка на берегу на корточках полоскала застывшими руками белье, а сама смотрела назад.

Лошадь, управляемая пожилым милиционером, тянула вдоль воды линейку с телом. Голая ступня белела.

Сзади шли агент и Плотников.

В окне был виден внутренний двор-колодец «уголовки» с зарешеченными окнами и красноармейцем с винтовкой возле будки у высоких железных ворот.

Юный агент, блондин в куртке, в упор глядел на сидящего напротив через стол Плотникова и загибал на правой руке пальцы.

— Улики против тебя, раз — это наган. Второе, что спал на месте преступления.

— А я не спал, — сказал Плотников. — Я, товарищ, теперь никогда не сплю.

— Как это? — почему-то понизив голос, удивился агент.

— Так. Я памяти не имел. От контузии. Можешь ты это понять? Я из мертвецов пришел! — вдруг выкрикнул Плотников. — Из-под земли, понял?

— Ты мне брось горбатого лепить! — ударил агент ладонью по столу. — Ты мне цель прихода в Питер давай и связи!

— Эх, товарищ, — тихо и укоризненно сказал Плотников. — Я же теперь всю Россию прошел, чтобы общую жизнь почувствовать.

Они сидели друг против друга на фоне окна, по обе стороны канцелярского стола с изрисованной чернилами доской. В большой комнате за такими же столами шли еще два допроса.

— Ты не дави на меня, охранка! — завопил, вскакивая, задержанный с толстым и наглым лицом. — Я сын пани, я в фортку кинусь, тебе за меня левак будет!

— Сядь, вошь обводная, — мрачно приказал широкоплечий сотрудник. — Зекай мне в глаза, понял? В глаза! Прямо и честно.

Привлекая внимание Плотникова, агент постучал ногтем по столу.

— Повторяю, — терпеливо сказал Плотников, — я в городе Петрограде с ночи...

— С какой целью? — холодно прервал его агент.

— Да я ж тебе свой, товарищ! — вдруг удивленно сказал Плотников. — Можешь ты это понять?

— Ты здесь пока не свой, ты здесь задержанный!

— Как?

— Сядь да покак. Ты почему в уголовку попал? Просто так? Просто так в условиях нашего времени даже кошки не родятся.

Коренастый, с бритым черепом человек в белой гимнастерке и ремнях, с портфелем, вошел в комнату и молча сел рядом с агентом.

— Я тебя насквозь под шинелью вижу, — покосившись на начальника, прикрикнул тот, — и еще вниз на метр!

— Стой, Щеглов, — перебил его начальник, достал из портфеля наган, пачку документов, орден Красного Знамени, положил на стол, придвинул к Плотникову. — Все в порядке, товарищ Плотников. Вы свободны.

И протянул ему руку. Юный агент Щеглов в недоумении глядел на лежащий на столе орден.

Начальник встал и, выглянув в окно, сказал громко и насмешливо:

— Пинкертонничаете, орлы? Красных героев за бандитов хватаете? А между прочим, вторая бригада Шуру Мещанинову взяла и всех ее черных воронов. Вот ведут.

И сразу же все, кто был в комнате, сотрудники и задержанные, кроме одного Плотникова, бросились к окну.

По двору милиционеры в форме и в штатском, с винтовками и револьверами, окружив, вели из открытых ворот несколько хорошо одетых людей.

Впереди шла молодая красивая женщина в черной шапочке из перьев, в пальто с мехом, длинной юбке и шнурованных ботинках на высоком каблуке. Она курила папиросу в длинном мундштуке и презрительно улыбалась.

— Хуже клопов давить их будем, хуже! — скрипнул большим пальцем по стеклу начальник. — Чтобы в светлое будущее наше не донеслась ихняя окаянная вонь! — И повернулся к Плотни-

кову. — Определись, товарищ Плотников, — негромко, но строго сказал он. Нельзя так. Трудоустройся. Жилье нужно? Дадим. Как имеющему орден.

Из неисправного крана падала струйка воды и билась о ржавое дно умывальника.

Толстоногая тетка в засаленном халате сердито вешала белье на веревке, протянутой через всю коммунальную кухню. Безбровая старуха с костлявой спиной мрачно возилась у примуса.

Плотников стоял у плиты над тихо гудящим чайником и терпеливо ждал.

Из кухни виден был огромный, темный, заставленный рухлядью коридор. В глубине его у стены, мешая проходу, стояла большая белая ванна.

— На шестой роте его нашли, в необитаемом доме, — говорила женщина в халате. — Левая рука отрубленная, френч, документы — все при нём, а ноги босые...

— Из удовольствия стали убивать, Господи, из удовольствия! — поддакивала старуха у примуса.

На кухне возник щуплый паренек в тельняшке, поставил на плиту возле чайника свою кастрюлю. Достал из кармана проволоку и сосредоточенно начал прикручивать крышку, любопытно поглядывая на Плотникова.

— Это вы, что ль, новый жилец? — не выдержал он и взволнованно понизил голос: — С орденом?

Плотников молча кивнул. Лицо паренька просияло восторгом.

— Ну, товарищ! — только и мог сказать он, пожимая ему руку. — Ну, товарищ!

— Да ладно, — пробормотал Плотников. — Чего там.

— Нет, товарищ! Нет! — Паренек влюбленно смотрел ему в глаза и улыбался. — А как думаешь, когда все-таки деньги отомрут?

— Не скажу, — удивленно ответил Плотников, взявшись за чайник. — Не знаю.

— А я считаю, скоро! Вопрос года!

— Опять всю ночь дверь незапертая стояла, — громко сказала женщина в халате и злобно взглянула на Плотникова. — Что ж за мода такая? Найтить да заявить, куды следует, чтоб другой раз знал.

— Это ничего, это мимо, — дернул в ее сторону головой паренек. Так, путаница быта. А мы его по зубам! И в наступление! Так, товарищ?

Сумрак осеннего дня за окном постепенно становился вечером. Ветер хлестал по стеклу изморосью. Ветер раскачивал одинокий фонарь на краю пустыря, на который выходил дом.

На широком подоконнике, заменяющем стол, чернели чайник, кружка, кусок черствого хлеба на газете. Потрепанные тетради, сложенные в стопку.

На полу брошен матрас, у окна — табурет, на гвозде, вбитом в стену, — шинель.

С потолка свисает на длинном шнуре голая лампа.

Плотников с кружкой в руке задумчиво стоял посреди комнаты под лампой.

И возник его негромкий голос, бормотание:

— Где же, ответь, край бесконечности, край терпения и боли? Кто же ты есть, брат, на этой земле, одинокой в мировом черном холоде? Кто же ты есть сам? Ответ: сирота земного шара... Звезда, вещь, дитя, земля — это все как бы один человек. И участь его одна — сиротство. Что должно нас всех мирить, а не ссорить...

Обои на стене в комнате отстали и висели клочьями. Под ними был слой старых газет, и в газете, вверх ногами, рисунок, изображавший русских солдат и бегущих от них японцев.

Плотников посмотрел на рисунок, вернулся к окну, поставил кружку. Пошел, надел шинель с гвоздя, вышел в коридор.

Ударился в темноте о ванну. Остановился. Вернулся. Подошел к двери, соседней с его комнатой, постучал.

— Сейчас. Одну минуту, — отозвался испуганный женский голос.

Плотников ждал, глядя в полутьму коридора.

— Входите, что же вы? — донеслось из-за двери. — Кто там?

Плотников толкнул дверь.

Молодая женщина в халатике, у стола под абажуром, тревожно смотрела на него своими большими блестящими глазами.

У стены стояла аккуратно застеленная узкая кровать, рядом этажерка с книгами, зеркало, ширма, вышитая китайским шелком.

— Ольга Васильевна, — сказал Плотников. — Я вас что спросить хотел, как проживающую здесь. Кто мою комнату до меня занимал?

— Старушка одна, она куколок на рынок делала... Потом такой Гармаш Федя. Партиец. Его на строительство куда-то направили. А что?

Плотников стоял у дверного косяка и молчал. Рядом с ним на стене висели фотографии мужчин и женщин с простыми пролетарскими лицами. Среди них портреты Ленина и курчавого мальчика Пушкина.

— Я слыхала, к празднику в лавочке селедки будут давать и соль, — сказала Ольга. — Взять вам?

— Нет, спасибо. — Он отвел глаза от фотографий. — Не нужно.

— Вы ж не питаетесь фактически! — сказала она.

Плотников, не отвечая, внимательно смотрел на нее.

— Вы все по ночам ходите, я в окно вижу, — тихо сказала Ольга, поправляя на себе халатик. — Зачем?

— Так. Я теперь спать не умею.

— Вы что же, одинокий совсем? — осторожно спросила Ольга.

— Я привык. Ничего.

— Сейчас много одиноких, особенно женщин, — вздохнула Ольга и добавила застенчиво: — Женщины очень любить хотят. А это трудно.

— А я бы хотел стать женщиной, — сказал Плотников. — На короткое время.

— Что вы! — испугалась она. — Зачем?

— Я женщину мало понимаю, — сказал он задумчиво. — Нет, я знаю, зачем она. Но что она есть в этой жизни?

— Что ж это я? В таком виде? — вдруг спохватилась Ольга, отступая за ширму. — Отвернитесь!

Плотников послушно отвернулся. Перед ним на стене висели фотографии. На одной из них был запечатлен летний день в загородной местности, люди...

Тем временем за его спиной шла какая-то взволнованная женская работа — что-то шуршало, расстегивалось, мягко переступало по полу, позвякивало, поскрипывало, обтягивая ногу.

А Плотников видел фотографию: летний день, загородная местность...

— Фотографии тут у вас... — задумчиво сказал он. — Интересно.

— Что вы, ничего интересного, — говорила Ольга за его спиной. — Жизнь моя самая простая, какая только может быть у нашей девушки... Происхождение мое пролетарское. Папа гнул горб у бывшего Лаферма, но пал на германской. Мамаша моя была кружевница, скончавшаяся в голодный год, который вы, конечно, знаете...

Летний день, загородная местность, трое мужчин с усами в выходных пиджаках и картузах, женщина с короной туго перевитых кос, в длинной юбке и кофточке с белым воротничком крепко держит за руку девочку лет двенадцати...

— Сознательность свою как единицы нового общества я поняла рано. По путевке с завода прошла сокращенные курсы шкрабов, то есть школьных работников первой ступени, чтобы учить детей знанию. Я вообще люблю книжки читать.

...Лицо девочки милое, некрасивое, она, как и все, смотрит в фотографический аппарат, но глаза расширены и ждут...

Ольга стояла перед зеркалом в блузке на бретельках, короткой юбке и туфлях на тонком каблуке. Улыбаясь, понюхала свое плечо.

— «Королева мая», — сказала она. — Хорошие.

Плотников глядел на нее робко и удивленно, словно не узнавал, с тайным восторгом. И молчал.

— Вы на мои руки не смотрите, это не надо, — увидев его взгляд, тихо попросила она. — Картошка и стирка.

— А мне хорошо на вас смотреть, — безгрешно сказал Плотников. — Вы красивая.

— Я? — расширила глаза Ольга, но сразу нахмурилась. — Я свое тело не люблю, зачем мне это? Не нужно...

И, опустив глаза, села к столу. Плотников продолжал стоять, не отводя от нее взгляд.

— Вы на меня смотрите странно как-то, — не поднимая глаз, тихо сказала Ольга. — Вам, наверно, женщина нужна... для здоровья... Я понимаю... что ж... только я так не могу... Вы не обижайтесь, Игнат Васильевич... Не могу я так, не хочу... Сейчас все кругом говорят о проблеме пола, что бывший предрассудок... Не знаю... Я, например, считаю, что есть только любовь...

Она еще ниже опустила голову. И вдруг подняла глаза.

Плотникова в комнате не было. В открытую дверь вползал коридорный мрак.

Ольга подошла к окну.

Туман накатывался на пустырь, постепенно покрывая все пространство белым, сырым сумраком.

Ольга сквозь окно видела, как Плотников в своей шинели с поднятым воротником стоит один на пустыре, засунув руки в карманы.

Туман двигался к нему, подползал к ногам, как дым от огромного пожара, клубился вокруг и скрывал его.

Ольга отошла от окна, села на кровать, в задумчивости скинула туфли и, отстегнув, сняла с ног тонкие, прозрачные чулки.

Она сидела, словно в трансе, и глядела на свои колени. Затем бросилась на кровать, на спину, вытянула ноги и, лежа лицом вверх, со слезами на глазах сжимала и разжимала пальцы разбросанных по сторонам рук.

Окруженный электрическим ореолом, светился в сырых потемках кинотеатр «Идеал». С фасада глядел красавец в маске и с револьвером. Под ним бежали буквы-лампочки: «Балаган жизни», «Балаган жизни»...

Плотников шел мимо по улице.

Из боковой двери кино выходили зрители. Молодой человек в фуражке, его жена в платочке. Девочки-подростки в коротких юбках с пакетиками конфет. Одинокая девица. Юнец с поднятым воротником. Красивая женщина в белой шапочке с бантиком сбоку. Ее держал под руку мужчина в клетчатой кепке, с твердыми скулами и волевым взглядом.

— Целлулоид есть целлулоид, — говорил он. — Вы в восторге?

— Мне это кажется... все такое далекое, ненастоящее, как на Марсе, — пожала плечами женщина.

Парочка затерялась в толпе. На улице, под фонарем, стояла, наигрывая на гитаре, компания в клешах. Они нагло смотрели на проходящих женщин.

В толпе, как слепой, пробирался Плотников. Среди нарядных людей, дорогих витрин, сверкающих фарами автомобилей, подъезжающих к ресторанам.

Здание в четыре этажа глядело на темную Мойку. Ярко горели окна. Подъезд был освещен тоже, возле большой афиши-плаката толпились люди, в основном молодежь. Гомон, смех, шутки.

«Жизнь без труда — воровство, а без искусства — варварство», — было написано на транспаранте над входом в дом.

Плотников вошел в подъезд.

Двери небольшого зала раскрыты в широкий коридор. Из зала — свист, крики, громкие голоса. Народу битком. В коридоре у дверей тоже толкутся, напирают, поднимаясь на цыпочки, пытаясь заглянуть в зал через головы и спины.

Плотников пробирался в толпе, набившейся в коридор. Задержался у зала, заглянул.

На эстраде трое. Двое сидят, нарочито безразлично покуривая, нога на ногу. Третий, засунув пальцы в рот, свистит оглушительно и разбойно, пытаясь пересвистеть зал.

— Вы вырождаетесь! — пронзительно кричит девушка из зала, вскочив на стул. — Поэтический импотент!

— Вот уж никак нет! Интересуетесь проверить? — спросил поэт. — Я, товарищ девушка, поэт гениальный, учтите! А у вас вкусы, как у недорезанных буржуев!

В зале ржанье, свист, крики.

Кто-то поднимает над головами на палке плакат: «Долой Пушкина!»

— А ваш Шершеневич у Маяковского штаны украл! — орут из зала.

— А ваш Мейерхольд — опиум для народа! — вскочив со стула, парирует человек с эстрады.

Снова свист, гам, крики, смех.

— Лучше послушайте, как я с Божией Матерью беседую! — кричит поэт.

И, сразу, напрягая горло:

Мария, Мария, кого вынашивала?
Пыль бы у ног Твоих целовал за аборт.
Зато теперь на распеленатой земле нашей
Только я — человек горд!

Хлопки, свист, топот, перебранка между сидящими. Поэт на эстраде, не обращая на это внимания, громче:

Кровью плюем зазорно
Богу в юродивый взор.
Вот по красному черным
Массовый террор.

— Ну? Как? Съели? — обращается он к залу. — Погениальнее будет вашего Пушкина-Мушкина с его «Гаврилиадой» тухлой!

Плотников наконец пробился сквозь толпу.

В конце длинного коридора было пусто и неожиданно тихо. На бумажке, прикнопленной к стене, была нарисована стрела, под ней надпись: «Красный кружок самодеятельных народных писателей».

Плотников подошел к приоткрытой двери, остановился, прислушался.

В комнате полукругом сидели люди. В центре — печка, рядом стол.

Руководительница, коротко стриженная женщина, стояла у окна с папиросой, стряхивая пепел в ладошку. За столом немолодой, бедно одетый человек рабочего вида сквозь очки читал по тетрадке взволнованно и торжественно:

— Дворец, в ем жил рабочий человек Иван Бессмертный, окружали тысяча прекрасных фонтанов. Прекрасная лебедь плавала в озере...

Руководительница, сделав шаг вперед, перебила наставительно:

— Внимание. В случае Сарычева, товарищи, мы имеем дело с так называемой утопией. Пролетарская литература в силах освоить и этот так называемый жанр. Ну? Кто назовет нам какую-нибудь известную утопию?

Сначала было молчание. Но тут, подняв руку, со своего стула, как на пружине, поднялся тощий белобрысый парнишка. И, стесняясь, сообщил оглушительно, с поднятой рукой:

— Кампанелла! Томас! «Город солнца»!

— Молодец, Гаврюхин, — похвалила руководительница и кивнула рабочему писателю: — Читай, читай, дядя Сарычев.

— Иван Бессмертный, — неожиданно тоже закричал Сарычев, — вскочил со своего бархатного дивану и возгласил: «Есть кто еще на етом свете, чтобы голодные и холодные?» Один верный рабочий, который совсем старенький, но продолженной жизни, и говорит: «Нету. За морями-океянами только есть в цепях кой-какие голодные и холодные рабочие пролетариат...»

Сзади кто-то тронул Плотникова за плечо. Он обернулся. Маленький, плотный, с животом человек. Лысая массивная голова. На плечи накинуто пальто.

— Что ж не заходите, товарищ?

Он с интересом смотрел на незнакомого ему человека в шинели со странно серьезным и внимательным лицом.

— Я здесь... Ничего, — ответил Плотников.

Лысый открыл дверь, собираясь войти, но опять оглянулся.

— У вас стихи или проза? — негромко спросил он.

— Так, кое-что, жизнь, каракули... — ответил Плотников. — Всякие мысли...

— Когда мысли — это хорошо, — засмеялся Лысый. — Не желаете? У нас как раз сегодня читка.

— Нет, я в другой раз, — серьезно ответил Плотников.

— Других разов не бывает, товарищ, — загадочно заметил Лысый и вошел в комнату, плотно закрыв за собой дверь.

Плотников отошел по коридору, размышляя. Достал из-за пазухи тетрадь, перелистал исписанные крупными буквами страницы, закрыл и положил в карман. Снова подошел к дверям, прислушался. Решительно открыл дверь и вошел в комнату.

Ветер летит над снежным полем, сдувает сухой снег, гонит его к горизонту. Конный несется по полю...

Плотников, сидя за столом, обвел медленным строгим взглядом лица людей в прокуренной комнате. Сарычев, приоткрыв рот, глядел на него. Лысый неторопливо раскуривал трубку.

Плотников глянул на стол, на желтые исписанные страницы тетрадки. Провел по ним рукой, сглотнул взволнованно и произнес негромко:

— А теперь, братья, вспомним двадцатый год и тихую среди сибирских снегов станцию Рытва, которая сожжена впоследствие жестокого боя промеж-ду красными и белыми. Оставив за собою черное разорище, одним клубком укатились и те и другие в чащу лесов...

Трупы на снегу. Босые, каменные ступни, снежок в волосах. Запекшиеся черные полосы от побоев и пыток, раны. Женщина лицом в снег, спина голая. Рядом мальчик, стеклянные очи, обведенные кругами, смотрят в небо.

— А-а! За что ж вас сказнили, за что смертию лютою замучили? — воют, причитают старухи на коленях и кланяются в снег. — Ах, да на кого ж вы нас покинули?

Хмуро стоят вокруг мужики в мохнатых шапках с красными лентами.

— Что жа эта?! А? За што? За што их?

Мужики укладывают трупы на сани, укрывают рогожей. Бабы, старухи идут за санями, падая в снег, причитая...

Голос Плотникова:

— В тот день с утра начала сгрызать командира лихорадка... Ломота, зноб... Среди болезни, в жаркой внутренней тесноте головы, ворочалось осознание происходящей действительности. А это было — плохое положение отряда, наглухо окруженного лесами, потом ма-

лодушная задержка соседнего Полозова, от которого ожидалась подмога, и тут еще кроме — пленные, ненужным грузом повисшие на нем и люто опасные на случай повторения боя...

Белые сугробы, черные ели с обвисшими под белой тяжестью лапами. Возле елей, под присмотром конвоиров — пленные. Фуражки, папахи, шинели, шляпы, шубы, пальто.

Рябиновое дерево. Грозди ягод, облепленные снегом.

Юный офицер, одна нога в сапоге, другая босая, обмотанная грязной тряпкой, держит на руках маленького мальчика с русой головой. Мальчик спокойно обнимает его за шею.

Вдоль поезда, вдоль его тронутых винтовочной оспой боков и оскалившихся осколками окон идет по утоптанной тропе Плотников в папахе с бантом, в длиннополой шинели, с шашкой на боку.

— За что? За что? — поспевает, торопится за ним молодая женщина в меховой шапочке. — Какие каратели? Смешно! Боже! Невинные, мирные люди! А муж? Но это смешно! Господи, ведь он в очках!

Она забегает вперед, падает перед Плотниковым и хватает его за сапоги,

— Он же в очках, в очках! Пощадите! Вы же добрый! Умоляю!

— Дамочка! Дамочка! — мучительно отдирает Плотников пальцы женщины от своих сапог. — На все своя справедливость, дамочка!

Наконец, взявшись за поручни, влезает в вагон.

Это салон-вагон. Кожаные диваны, пейзаж в раме, генеральская шинель на вешалке. На столе карта, чайник, хлеб. Подушка торчит из разбитого окна.

— Что же это? — шепчет он. — Где? Поспать бы...

Падает на диван... Снег сыплется ему на лицо сквозь пробитую крышу.

Голос Плотникова:

— Тошно, во рту сухость... Что-то сокрушенное напряжением, тоской и предчувствием заныло в груди командира. Горячими, утомившимися глазами увидел он терпеливую бедность своего детства и смутные портреты лиц боевых товарищей, зарытых теперь под землю, в тесноту мертвого сна растений и корней...

Внезапно — грохот орудия, потом тишина, пулеметная дробь и снова грохот. Подушка вылетает из окна.

— Хана, Игнат! — кричит в окно голубоглазый парень в буденовке, сидя на лошади. — Обратно Роденберг на Рытву прет! С антиллерией! Командуй, Плотников! Кончать пленных нада!

— Ты что, Спиря?! — болезненным усилием разлепляет губы Плотников. — Это нельзя! Зачем?!

— Эх! Зачем, зачем! — машет рукой голубоглазый и исчезает.

Орудия все ближе, все громче. Плотников тяжело встает, снова цепляет шашку. Руки его дрожат. Медленно бредет вдоль окон. И вдруг бросается к открытой двери вагона. Кричит что-то, но голос его уже не слышен...

Взрыв, посильнее всех прежних, страшный взрыв сотрясает окрестность и обрушивается на поезд...

Белый снег теперь черный. Усталый, медленный дым поднимается над искореженными, поваленными вагонами...

Кланяются, кланяются старухи над убитыми...

Голос Плотникова:

— Не ведая боле ни о чем, один-одинехонек лежал командир красных. Жалкое тело его, брошенное взрывом через рельсы, стыло в снегу и умирало покорно. А то необъяснимое, что обыкновенно наполняло его, давало тепло и смысл, давило изнутри на каждое ребро, теперь летало на страшной высоте вместе с птицами. Он глянул оттуда с высоты на землю и увидел беспредельную одинокую белую пустыню, а посреди нее — девочку в холстяной рубахе. Она шла по обледеневшему колючей корой снегу и тащила за руки его мертвое тело...

Валенок на озябшей ноге девочки, волоком тянущей за собой тело, со слабым хрустом продавливает поверхность снега. Другая нога, босая, оставляет небольшие кровавые пятна, следок за следком, следок за следком...

Плотников и Сарычев шли по пустынной окраинной улице вдоль реки.

Вечер наступал. Посредине улицы была привязана коза.

Две девицы, одна в белой беретке, другая под летним, в рисунок, зонтиком, гуляли по улице среди луж.

Ветхий домик с верандой, к которому они приблизились, стоял почти у самой воды, стиснутый со всех сторон та-

кими же облезлыми строениями с их крошечными огородами и бедными облетевшими садиками.

У забора на скамье слепец в калошах, постукивая клапанами баяна, негромко наигрывал вальс «На сопках Маньчжурии».

Сарычев провел Плотникова через дворик, и они поднялись по ступенькам крыльца...

В комнате с печкой на столе — чугунок с картошкой, соль в тряпочке, бутылка водки и две рюмки. Лампочка горела. Плотников и Сарычев сидели за столом.

— Кто это? — кивнул Плотников на фотографический портрет женщины в углу, украшенный бумажными цветами. — Жена?

— Супруга, — веско ответил Сарычев, вздохнул и выпил, не чокаясь.

— Какая у вас тут жизнь тихая, — сказал Плотников. — Коза...

— Коза — это ничего. Коза — это называется скотина, — усмехнулся Сарычев. — Так?

— Так, — согласился Плотников.

— А Юденич подходил? Так? — с неожиданным вызовом спросил Сарычев. — А как со смены, не евши, босые, под Пулково, да без патронов? Так?

В дверях комнаты появилась девочка лет четырнадцати, в кофточке, короткой юбке и мужских сапогах. Она тихо присела на табурет у стены и, положив на колени руки и приоткрыв рот, стала смотреть на взрослых.

— А теперь он, ишь, клешами парусит. Шимми! — обиженно говорил Сарычев. — Я шимми не знаю, я полечку «катериночку», одна тыща девятьсот десятый год, знаю! — Он вскочил и, подняв над головой согнутую руку, встал в позу танца. Но передумал, сел и сказал с укором: — А ты — коза! Эх!

Выпил, пожевал картофелину и загрустил, опустив голову.

рычев. — Я шимми не знаю, я полечку «катериночку», одна тыща девятьсот

Плотников. — Головатовск-город знаешь? Я там три года существовал... Теперь вот здесь... Со всеми...

Он порывисто поднялся, прошел по комнате, отбрасывая тень, и вернулся к столу. Сарычев следил за его действиями молча, удивленно, но одобрительно.

— Почитай еще, — попросил он. — Сочинение.

Плотников достал из-за пазухи свою тетрадку. Лампочка над столом мигнула, но не погасла. Только волосок в ней стал калиться слабее. Плотников взглянул на лампу, сел и опустил глаза в тетрадь, помедлил и начал читать:

— Скажите, братья, чья боль на этом свете больнее? Твоя ли, которая мозжит и тоскует в теле? Или та боль всех людей, которые как ненужный остаток общей судьбы брошены на снег станции Рытва, среди кровей и мозгов? Что попусту спрашивать! Поди, стань сам другой, не своей болью! Нет, не выходит никак...

Накал в лампе стал еще больше слабеть. Девочка смотрела на Плотникова и ела семечки из газетного кулька, аккуратно сплевывая шелуху в горстку.

— Командиру в его умирании представлялось, что кто-то роет и пробирается в его покой, под землю. А это девочка Верка в холстяной рубахе, став на коленки, быстро-быстро откидывала красными руками снег, доставая из него голову и плечи командира...

Плотников встал, так ему было ближе к меркнувшей лампе. Он тянулся к ней с тетрадкой и читал, а в полутьме виднелись два лица. Пожилой человек. И его дочка с шелухой на губах, которую она осторожно пробовала снять языком.

— Он пожалел девочку смертельно. От всех оставшихся сил он захотел оказаться в течение прошедшего боя возле того сарая на станции Рытва. В нем было светло, что ужаснее, и видно, как

ней с тетрадкой и читал, а в полутьме виднелись два лица. Пожилой человек.

— Так, — ответил тот. — Человечество жалко.

Стало совсем темно, но голос Плотникова был слышен из темноты:

— И подумалось тогда ему, что всякая трава, и дом, и человек, и зверь, и машина произрастают из одной матери. Корни их там, внутри, в подземной глыби, переплелись, забытые на тысячи лет. А вершины порозно существуют пока наверху, зачем-то равнодушные к одиночеству своих корней...

Плотников замолчал. В тишине шуршал газетный кулек в руках девочки. Сарычев вздохнул, нашарил в полутьме рюмки и наполнил их. Слабо вспыхнула лампа и снова погасла.

Плотников толкнул в темноте дверь и вышел на крыльцо. Постоял, подставив лицо холодному вечернему ветру, и сел на ступеньки.

Рядом с крыльцом под навесом шелестела солома. Плотников разглядел покорно стоящую корову, девочку-подростка, присевшую с подойником, и другую девочку, совсем маленькую и тонконогую. Она стояла спиной к Плотникову и гладила коровьи ноздри.

— Неси, — тихо сказала старшая.

Девочка с ведерком пошла через двор. Большие неуклюжие башмаки ее шлепали по грязи. Холодное осеннее небо светилось яркими звездами. Они отражались в лужах, привлекая девочку своим сиянием и завораживая.

Она кружила вокруг луж, всматриваясь в бездонную глубину отражения.

— Чудно, — тихо и восхищенно вздыхала она. — Ой, чудно!..

— Анют, ты где? — донесся далекий голос.

Девочка вздрогнула и торопливо побежала, растворившись в темноте.

Трубы оркестра, знамена с черными бантами, красноармейцы с винтовками.

В молчании светлого дня толпились люди напротив Александро-Невского собора, среди надгробий со звездами, над прямоугольной могильной ямой. Человек в полувоенной шинели и пенсне стоял под знаменами у гроба, из которого видны были цветы и руки, сложенные на груди.

— Прощай, товарищ, — говорил он. — Как молния, сверкнула твоя короткая и стремительная жизнь. Но не в могилу мы опустим тебя сегодня, а в историю, которая, клянемся, не забудет ничего, ни Царицын, ни Бугуруслан, ни Рытву...

Рядом с гробом стоял Спиридонов, держа в руке шляпу.

— Прощайтесь, товарищи, — произнес чей-то голос негромко.

Плотников в затылок другим, медленными шагами направился к гробу.

Печально играли духовые.

— Да, уходят неповторимые орлы, — подходя к Плотникову, отошедшему уже в сторону, вздохнул оратор в пенсне. — Из ваших ведь, из сибирских?

— Соседи были во всех боях, — тихо сказал Плотников.

— Разговор к тебе имеется, Плотников, — взял его под руку оратор.

И повел к воротам.

— Про Волховстрой слыхал, конечно? — и, не дожидаясь ответа: — Грандиозное дело! Кадры нужны позарез. Вспомнили про тебя, красный герой. Хватит тебе болтаться, писатель. Что скажешь?

— Подумать надо, Григорий, — спокойно ответил Плотников.

Нищие стояли у ограды лавры, некоторые на коленях.

За воротами мальчишки разглядывали большой черный автомобиль. Водитель в кожанке сидел за рулем.

Григорий положил руку на плечо Плотникова.

— Запомни, по старому знакомству, — сказал он тихо. — Эпоха наша — весна. Но кой-кому свободно может быть мачеха-осень!

— Это ты про что?

— Про то, — негромко ответил Григорий. — Слыхал, ты про Рытву чего-то там копаешь? Сочиняешь. Не надо. Всякая брехня пойдет. А кто был в те поры командующий фронтом? А? Кумекаешь?

Плотников молчал.

— Ну, думай, думай. На днях большую колонну отправляем. Готовься.

Он пошел к черной машине, мальчишки расступились перед ним.

Подросток в рваном клифте, позвякивая кепкой с медяками, стоя рядом с Плотниковым, равнодушно пел тоненьким голосом:

Руку к сердцу прижал наболевшему
И так горько, так горько рыдал!

Плотников шел по площади. Мимо, одна за другой, проезжали машины, увозя с кладбища руководителей.

Последняя остановилась рядом с Плотниковым. Открылась дверца.

— Садись, подвезу, — сказал Спиридонов.

— И так дойду, — хмуро ответил Плотников, не оборачиваясь.

Спиридонов вышел из машины, загородил дорогу.

— Ну, не серчай, командир. Сорвалось с языка, понимаешь? Ну? Хочешь, при всех на колени стану!

— Ты что, Спиря? — растерялся Плотников. — Чего уж там... ладно... — И вдруг, рванувшись к нему, прошептал: — Ведь я тоже мог тогда... Мог?

— Эх, Игнаша, — Спиридонов обнял его за плечи. — Затосковал я что-то по тебе сегодня. Сижу на контрольной комиссии, а сам все про тебя думаю...

Они сели в машину, оба на заднее сиденье. Машина тронулась.

Автомобиль остановился на пустыре, возле дома, где жил Плотников. Мелкий серенький дождик сек по лобовому стеклу.

Перед друзьями была плотная кожаная спина шофера. Они оба молчали.

— Устал я что-то, — наконец мрачно сказал Спиридонов и дотронулся до плеча шофера. — Погуляй маленько, Василий.

Шофер вышел, открыл капот и стал сосредоточенно копаться в моторе.

Спиридонов резко повернулся к Плотникову.

— Конец мне, Игнат! Хана! — тихо сказал он. — Похоже, что лечу. С вершин.

— За что, Спиря?

— Запутался вдрызг. Недостача страшная. Концов не найти... Коммерция, мать ее! Темная штука, Игнат... — Он помолчал. — Да и не только это...

— Что еще?

— Еще? — переспросил Спиридонов. — Да как тебе сказать... Вот ночью сегодня не спал... все думал... и до такого додумался, сказать страшно...

— А ты скажи, я пойму... Я теперь много кой-чего понимаю...

— Знаю, что поймешь, потому и не скажу... — прошептал Спиридонов. — Ну, будь здоров, командир, пора мне.

Он постучал по оконному стеклу. Шофер тут же закрыл мотор и сел в машину.

Спиридонов вдруг засмеялся.

— Нет, браток, погоди! Мы еще поживем, елки-палки, поборемся! Так, Игнат?! Мы еще мировую революцию увидим! Так?

И крепко сжал руку Плотникова.

Машина проехала по пустырю, свернула за угол дома. Плотников долго смотрел ей вслед.

Молодой чекист в гимнастерке нес три увесистые папки. Он двигался вдоль стеллажей с такими же папками, лежащими и стоящими на них рядами.

Следом за ним молча шел Плотников. Помещение было полутемное, с редкими голыми лампами слабого накала.

В конце прохода стоял красноармеец с винтовкой.

Наконец чекист остановился у стола напротив окна с тяжелой железной решеткой, положил папки.

— Тут все, что заказывали. Тут Рытва, а эта — краском Плотников, то есть вы, товарищ. Выписки делать будете?

— Не знаю... Может быть...

Чекист придвинул к нему чернильницу-непроливашку, ручку с пером. Стопку белых листов с штемпелями на каждом.

— При выходе сдадите, — сказал он и ушел по проходу.

Плотников придвинул стул и сел к столу.

Развязал тесемки первой папки, открыл ее. Медленно стал рассматривать выцветшие документы, свидетельства и дипломы с двуглавыми орлами.

Фотография. На твердом картоне, с вензелем мастера-фотографа с немецкой фамилией.

Вся большая семья. В хорошей, праздничной одежде. Трое, разного возраста, в рясах, с нагрудными крестами. Один офицер. Простые, крепкие, умные и значительные русские лица. Взрослые сидят, дети, девочки и мальчики в форменных кителях и фуражках, стоят и глядят в аппарат.

Плотников долго смотрел на фотографию. Не отводя от нее взгляда, отложил в сторону. И неожиданно замер и взялся рукой за грудь.

Под большой фотографией открылась маленькая, домашняя, на ней еще совсем молодая женщина с прекрасным, любящим лицом. И двое ее сыновей, подростки. Тот, кто слева, чуть наклонил голову к материнскому плечу. Тонкий, нежный отрок, очень похожий на мать, — Игнат Плотников.

Ночью Плотников неподвижно, опустив руки, сидел в своей комнате. Лицо его с нахмуренным лбом выражало какую-то тяжелую и непрерывную мысль.

За дверью послышались тихие ша-

ги. В щели под дверью появились босые женские ноги. Осторожный стук. Плотников не обернулся, будто не слышал ничего. Тогда Ольга, не дождавшись, открыла дверь.

Она стояла на пороге и смотрела расширившимися блестящими глазами.

Над ее плечом, как звезда, повисла в дали коридора коммунальная лампочка.

Теперь Плотников тоже глядел на нее. И они оба молчали. Наконец Ольга прикрыла дверь и подошла к нему ближе.

— Что же? — прерывая молчание, с тоской произнес он. — Что же это все?

— Если вы о кривой маске нэпа, то не надо! — тут же, словно готовая к такому вопросу, воскликнула Ольга. — Вы думайте о ясном лице труда! А это не надо. Это пройдет. И мы все опять будем равны.

На подоконнике лежала тетрадь, страницы ее, исписанные крупными буквами, были раскрыты. Ольга дотронулась до них.

— Игнат Васильевич, — сказала она тихо, — почитайте мне ваши мысли.

— А? — странно взглянул на нее Плотников.

Он взял тетрадку и разорвал ее пополам, потом еще раз и еще, все больше измельчая клочки.

Ольга молча следила за ним.

— Потому что не надо, — говорил он, стряхивая приставшие к пальцам бумажки. — Потому что, значит, все путаница, туман. Я ей: «Ты кто, ты мамка моя?» «Я — девочка Верка двенадцати лет, а тебя убили... Убили!» Поняла? Поняла? — Он вздохнул тяжело, повернулся к Ольге, посмотрел ей в глаза и прошептал тихо, со страданием: — А может, и не было ничего... Никакого Головатовска... Так... Болезнь только одна... Смерть... Одинокая пустыня...

Губы у Ольги дрогнули, она взяла его руки и, целуя, заговорила:

— Любимый мой, детынька моя, солнышко мое, успокой свою душу. Все пройдет, все. Все будет хорошо, только ты не терзай об этом сердце свое, кровинушка ты моя, радость ты моя, забудь...

Он молчал. В тишине текло время.

— Пойдем, — глядя ему в глаза, сказала она просто, — пойдем ко мне...

Плотников медленно, будто вырастая, поднялся.

— Я? Я? — прошептал он. — Я?

Ольга смотрела на него спокойно и ясно. Взяла его за руку и повела за собой, пропадая в полутьме.

В ночи белела неясно ладонь, как будто висящая в воздухе. Лунный свет высвечивал вены, пульсирующие кровью, линии и бугры.

Ольга держала ладонь Плотникова совсем близко у глаз.

— Интересно как, — вздохнула она, — непонятно только, загадочно.

На подушке две головы рядом. Ольга и Плотников.

Она провела пальцем по его ладони, по отчетливой, заметной линии.

— Что все это? Зачем? — задумчиво прошептала она. — Я ночью в темноте сожмусь, думаю, думаю... И такие прямо во мне противоречия, такие противоречия! Ребеночка, что ли, самой родить для будущей жизни, для торжества? — Она прижала ладонь Плотникова к своей щеке. — Луна, — сказала она, улыбаясь. — Светит... Мне хорошо, когда луна. Я лунатик, наверное...

Она тихонько засмеялась и взглянула на Плотникова. Он спал.

В темноте текло время. Бились капли воды о дно умывальника. На улице летел ветер. Гудел, затихая, паровоз на горизонте...

...Ветер, летевший по улицам, выл, как в метель. Да и впрямь же была метель на этом свете. В белом, реющем, многослойном тюле двигались куда-то какие-то колонны, какие-то людские массы... Им не было конца. Сквозь снежную пелену не различить было ни лиц, ни фигур идущих... А они все шли и шли... Ветер гудел. Вьюга, вьюга...

Плотников спал. Губы вздрагивали, бормотали что-то неразборчиво...

Смутные портреты лиц боевых товарищей возникали и тут же пропадали в движении воздуха. Вдруг совсем ясно обозначились лицо и фигура Спиридонова. Он был в краскомовской своей старой шинели, без шапки, рука прижата к груди, а глаза смотрят прощально, с тоской и горечью.

— Алексей, Алеша! — вскрикнул Плотников и открыл глаза.

Тишина. Ольга рядом, смотрит на него спокойно, ясно.

— А? — вздрогнув, спросил он. — Где они? Почему?

— Спи, — тихо сказала Ольга. — Рано еще...

— Снег идет? — тревожно спросил он.

— Какой снег? — удивилась Ольга. — Что с тобой?

— А... Значит, спал, снилось. — Он улыбнулся. — Во сне, во сне...

В серых рассветных потемках толпились на кухне обитатели квартиры. Звяканье посуды, шипение чайников.

Плотников, склонившись над рукомойником, мыл шею и лицо.

Долгий дребезжащий звонок раздался в квартире, затем — сильный стук во входную дверь.

— Гражданин Плотников здеся проживает?

Красноармеец в шлеме и с винтовкой строго обращался к испуганно толпящимся перед ним обитателям квартиры.

— Нет! — опережая всех, быстро выкрикнула Ольга. — Какой вам Плотников? То есть... Нет, не проживает он.

— Зачем? — Подошел сзади по коридору Плотников. — Вот он я.

— Что ж вы, гражданин? — недовольно спросил красноармеец. — Собирайтесь.

Ольга, прижавшись лбом к стеклу, смотрела, как в утреннем тумане красноармеец уводит Плотникова по пустырю. Оба высокие, в длинных шинелях.

Григорий, произносивший речь в лавре, сидел за столом в небольшом полутемном кабинете. Окна закрыты шторами. Лампа горит на столе.

Он что-то писал, помешивая ложечкой в стакане. Услышав шаги, поднял голову, посмотрел, щурясь. Нашарил пенсне, надел его и только тогда, улыбнувшись, встал над столом и протянул Плотникову руку.

— Извини, — сказал он устало, — форменная чепуха получилась с твоим арестованием. Велел тебя разыскать, а они... Как говорится, заставь дурака...

— Ничего, я понимаю, — ответил Плотников.

— Садись. — Он показал Плотникову на стул, а сам подошел к дивану, взял подушку и пальто, виновато улыбнувшись, отнес их в угол кабинета, за портьеру.

— Ты что же, и спишь тут, Григорий? — удивленно спросил Плотников.

— Бывает, — вздохнул он, — бывает. Ну, что скажешь, красный герой? Едешь? Или как?

— Еду, — спокойно ответил Плотников. — Что ж. Надо со всеми.

— Вот и хорошо. А то совсем ты скис, браток, со своей Рытвой. Нельзя так.

Григорий погасил лампу, отдернул штору. Слабый утренний свет проник сквозь оконное стекло.

— Ну что ж, — сказал он. — По первому вопросу закончили. Теперь по второму.

Задумался, закурил папиросу. Стоя у окна, спиной к Плотникову, глядя в серую муть за окном, размышлял о чем-то.

— Да, такие дела, Плотников, — вздохнул он, — такие дела...

Плотников удивленно, с тревогой смотрел ему в спину.

— Спиридонова давно видел? — тихо спросил Григорий и обернулся.

— Вчера, — недоуменно ответил Плотников. — Так вместе ж были...

— Вместе, — согласился Григорий и, помолчав, добавил: — А теперь врозь... Такие дела, Игнат... Нету больше Спиридонова. Нет... Застрелился. В четыре утра... Как доложили мне, сразу за тобой послал. Вот и все...

Плотников молчал, глядя перед собой в пол.

— Как же это? — наконец произнес он.

— Да, да... Сам не пойму, — ответил Григорий. — Запутался, конечно... Недостача, контрагент за кордон смылся... Боялся, видно, что не простят... Эх, что теперь говорить... — Подошел к столу, стал рыться в карманах, вынимая деньги. — Возьми. Оставь там где-нибудь незаметно, для семьи.

Плотников взял деньги и молча вышел из кабинета.

Дверь в квартиру Спиридонова была распахнута. На площадке и в коридоре стояли люди. Кто-то все время входил и выходил.

Стояли, курили, тихо переговаривались. Сквозь стеклянные двери гостиной видны были силуэты.

Плотников заглянул в гостиную. Люди затихли, посмотрели на него удивленно и с интересом. Лица их были незнакомы Плотникову. Он вернулся в коридор, подошел к другой комнате, дверь которой была приотворена.

Беременная жена Спиридонова сидела на кровати, расставив ноги, и обеими руками поддерживала снизу свой огромный живот.

Она тупо смотрела перед собой на стену. Там висела фотография улыбающегося Спиридонова, а рядом была прикреплена атласная куколка.

Плотников прикрыл дверь и вошел в соседнюю комнату.

Свет с трудом проникал сквозь неплотно прикрытые шторы.

В полутьме Плотников разглядел фигуру, лежащую на диване и прикрытую пальто. Казалось, человек спал, укрывшись с головой. У изголовья дивана чернели на полу небольшие пятна засохшей крови.

Плотников тяжело опустился на стул.

Где-то на улице продребезжал на повороте трамвай. И снова — тишина, скрип половиц в гостиной, негромкие голоса.

Прямо на Плотникова со стены с портрета глядел Спиридонов. Бурка, папаха с лентой. Рука на эфесе шашки. За ним клубились дымы и мчались победно красные конники.

Плотников встал, подошел к дивану и откинул с мертвого лица пальто.

— Прощай навсегда, брат, — едва слышно проговорил он. — В землю уходишь...

Медленно опускался ранний ноябрьский снег на черную воду реки и таял.

Плотников с мешком и чемоданом и Ольга сидели на скамейке у реки.

— Вот и зима скоро, — грустно сказал Плотников.

— Я думаю, вас больше не будет никогда, — задумчиво сказала она. — Как же вас искать теперь, если что...

— Волховстрой, Плотникову, — ответил он и замолчал удрученно.

Чуть слышно доносились сюда звуки близкой железнодорожной станции, лязгали буфера на сцепах, гудели паровозы. Где-то играл оркестр и угадывалось неразборчивое гудение вокзального митинга. Откуда-то нечаянно и легко донеслась музыка вальса и пропала.

— А я приеду к вам, — неожиданно сказала Ольга. — Приеду и попрошусь по-хорошему. Что же, не примут меня? Я давно хотела, чтоб строительство и река... Специально на карте города рассматривала...

— Приезжайте, Ольга Васильевна, — сказал Плотников. — Я буду ждать вас...

— Правда? — расширив глаза, не веря, прошептала она, беря его за руку.

— Приезжайте, — повторил он. — Мне хорошо, когда вы есть... Я вас беречь буду, вы не думайте... И не обижу никогда, не бойтесь...

Ольга вдруг заплакала, закрыв лицо.

— Что же вы? Что, Ольга Васильевна? — растерялся Плотников.

— Это так, ничего... Это так, — прошептала она, улыбнувшись. — От радости...

Огромные полотнища метели реют над беспредельным ледяным пространством России. В снежной пелене, в порывах метели движется многочисленная колонна. В голове плывет транспарант. Он кажется черным.

Много в колонне знакомых лиц...

Доктор Вайнтрауб и его жена, девочка-медсестра, с младенцем у груди...

Бедный старик Ухов...

Бывший белый офицер с пробором...

Курносый философ с баржи...

Домработница Спиридонова Маша и жена его...

Артем со шрамом на щеке и человек во френче с кавказским лицом...

Юный агент УгРо Щеглов и его бритый начальник...

Гениальный поэт из Дома искусств и руководительница кружка народных писателей...

И дядя Сарычев с дочкой...

И Григорий, руководитель в пенсне...

Плотников, конечно, среди них, впереди.

Вьюга гудит, скрывая в снежной кутерьме лица идущих. Куда?

Вдоль колонны бежит русоголовый мальчик без шапки, утопая в снегу.

— Плотников! Плотников! — зовет он. — Плотников!

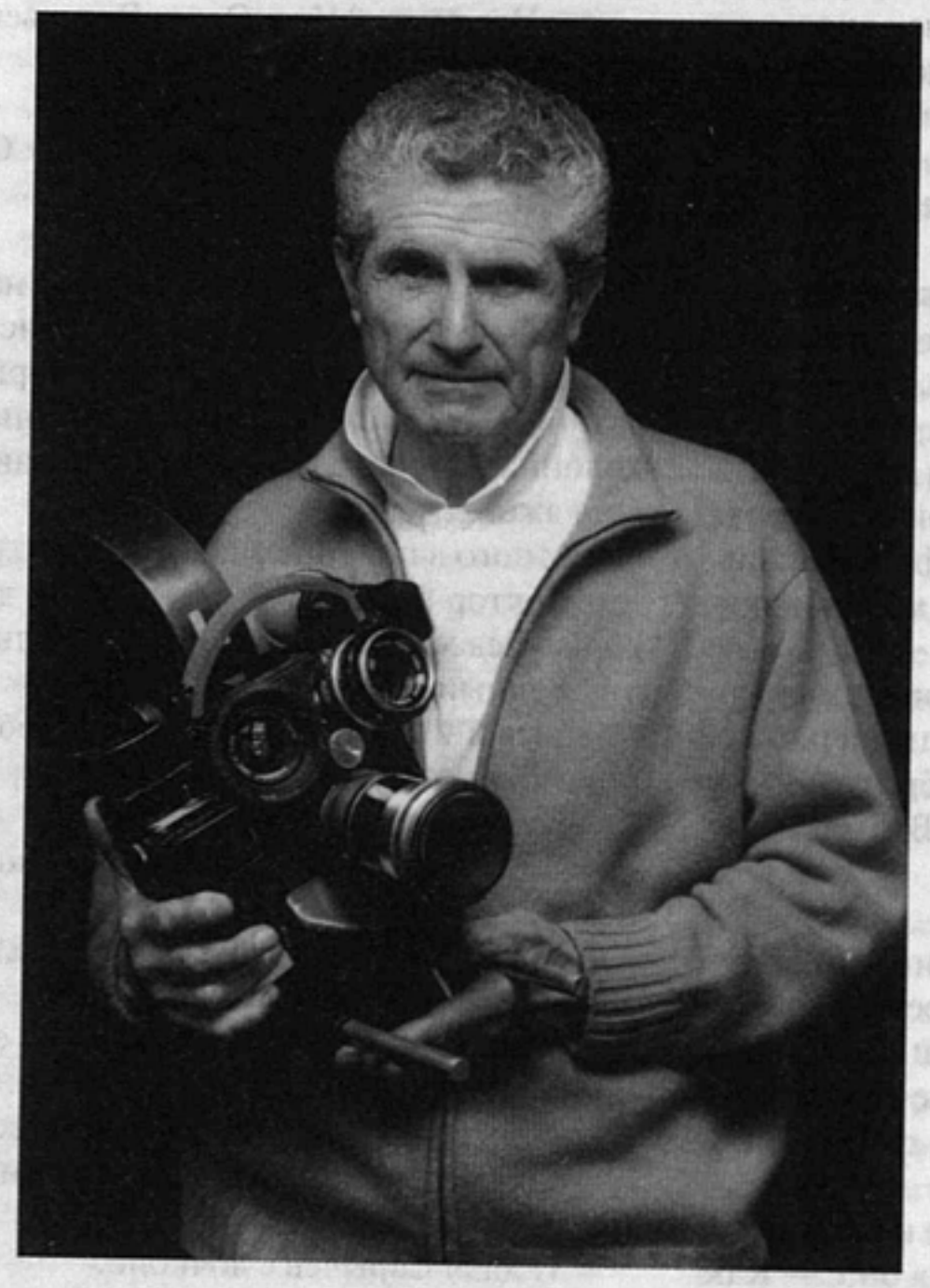
Но голова колонны уже растворилась в метели и времени.

Навсегда.

Москва — Ленинград — Санкт-Петербург
1982—2003

КЛОД ЛЕЛУШ
при участии Жан-Филиппа Шатрье

Баловень судьбы



Клод Лелуш

Смерть человека

Я подметаю зрительный зал. Таково, по крайней мере, мое ощущение на заключительном сеансе Каннского фестиваля, где показывают мой фильм «Для нас двоих». Я уже участвовал однажды в открытии фестиваля, представляя свое «Приключение — это приключение», и теперь согласился на предложение Жиля Жакоба, сменившего Робера Фавра ле Бре, принять участие в закрытии киноторжества. Мне показалось интересным быть замыкающим.

Однако я ошибся. На заключительном банкете все говорят лишь о списке лауреатов, особенно блистательном в этом году благодаря таким фильмам, как «Апокалипсис сегодня» и «Жестяной барабан». «Для нас двоих» был встречен полнейшим безразличием. Что объясняется и тем, что этот фильм не назовешь удачным, чего уж греха таить. Я был убежден, что пара Катрин Денёв и Жак Дютронк — именно то, что нужно французскому кино 1979 года. Мне казалось, что этот дуэт позволит мне очень глубоко исследовать отношения между мужчиной и женщиной, понять, что их соединяет и что разделяет.

Я испытываю странное ощущение, смахивающее на досаду, оттого что промахнулся с Катрин Денёв. Она, бесспорно, одна из лучших французских актрис, и наша совместная работа над вторым фильмом, так же, как и над первым, оставляет у меня только приятные воспоминания. Мне кажется, нам обоим не было скучно и оба наших фильма более чем достойны, притом что они, я это знаю, никогда не войдут в список шедевров французского кино. От любого актера или актрисы я ожидаю исполнения того, что называю обязательной и произвольной программой. Обязательная программа — это имеющийся текст. Произвольная — все остальное: трудные ситуации, свобода действий, безумные идеи, сюрпризы... маленькие чудеса. Именно здесь проходит граница между мастерством актера и его подсознанием. Катрин была превосходна в обязательных упражнени-

Продолжение. Начало см.: 2003, № 7, 8, 9.
Полностью книга выходит в издательстве «Вагриус».

ях, но никак не проявилась в произвольном танце. Выражаясь иначе, она не дала мне больше, чем я просил. Вина — моя.

Закрываю глаза. Мне четырнадцать лет. Отец дома. Он озабочен тем, что я целыми днями слушаю джаз, и решил наконец всерьез взяться за мое музыкальное образование.

— Тебе совершенно необходимо слушать классику, — заявляет он не допускающим возражений тоном.

— Но, папа... Ты сам слушаешь только Шарля Трене и Жоржа Ульме...

— Хочешь доставить мне удовольствие?

— Да, папа.

— Тогда послушай вот это. Хотя бы один раз, ладно?

— Ладно.

— Предупреждаю: это длится восемнадцать минут.

Я морщусь.

— Ну давай.

Он торжественно опускает иголку на край пластинки. Что-то вздымается ввысь... словно раздается стук сердца... потом начинается нечто вроде речитатива, звучащего на восточный манер, прилипчивого и зачаровывающего одновременно. Одна и та же мелодия повторяется множество раз, но при этом она всегда разная. В голове у меня роятся всевозможные образы. Музыка меня манит, захватывает, привораживает. Я открываю для себя «Болеро» некоего Мориса Равеля.

— Ну как? — интересуется отец спустя восемнадцать минут.

— Можно еще раз?

Я слушаю «Болеро» весь день.

Я никогда не пользуюсь записями. Надеюсь только на свою память. Пережитое мною, рассказанные мне случаи из жизни, трагедии — вот то, из чего и складывается история людей. Меня всегда необыкновенно интересовал механизм действия человеческой памяти. Избирательная способность памяти и формирует нашу личность, и превращает нас в отражение того, что запечатлел наш мозг. Исходя из этих представлений, я решил поставить эксперимент на себе самом. Решив использовать только собственные воспоминания — то, что, как говорится, прошло испытание временем, — я приготовился снять, возможно, самый личный свой фильм, хотя речь пойдет вовсе не обо мне, а об остальных. О всех остальных людях. И таких, и сяких. Мне вспоминается одна история, рассказанная отцом. Про ребенка, которого родители, по дороге в лагерь смерти, кладут на рельсы, чтобы спасти ему жизнь. Задумав снимать картину «Одни и другие», я решаю поделить мои воспоминания между четырьмя семействами, изобразив их жизнь до, во время и после войны. В этом фильме занято слишком много актеров, чтобы я мог упомянуть каждого. Я испытываю особое удовольствие, пригласив сниматься Джералдину Чаплин, дочь великого Чаплина, который однажды дал мне на чай, приняв меня за портье в офисе студии «Фильмы 13». Это была одна из милых шуток судьбы. Я рассказываю Джералдине эту историю, не забывая упомянуть и о том, как Чаплин, желая загладить неловкость, согласился выпить со мной. Беседуя за бокалом вина, он уверял меня, что видел все мои фильмы и является моим горячим поклонником. Нечего и говорить, насколько я был этим взволнован.

— Мне жаль вас разочаровывать, — замечает Джералдина, — но папа не видел ни одной из ваших лент.

Американский дирижер, которого играет в «Одних и других» Джеймс Каан, неисправимый ловелас. В Нью-Йорке, где мы снимаем часть фильма, я продумываю сцену, где зритель увидит Джимми в постели с восхитительной блондинкой. Поскольку сия дама появится на экране лишь на короткое мгновение и не будет произносить ни слова, я обращаюсь за помощью в отдел статистов. В то утро, когда должна сниматься упомянутая сцена, из отдела сообщают, что подобранная ими статистка заболела. Сохраняя спокойствие, я прошу, чтобы мне прислали другую. Все равно какую, лишь бы она была красива. Она и в самом деле неотразима. И явно приглянулась Джеймсу Каану. Должен признаться, что

я тут же забыл, как ее зовут. Зато много лет спустя она сама мне напомнит, что дебютировала в кино, заменив статистку в «Одних и других». И что зовут ее Шэрон Стоун.

Настоящий герой «Одних и других» — это «Болеро» Равеля. Музыка выражает суть фильма. К тому же я хочу восстановить справедливость, заново открыв публике это произведение, столь затасканное, что она перестала его слышать. Я прошу Мориса Бежара поставить танец для Хорхе Донна. И решаю добавить к музыке голос. Мишель Легран, которого я уговариваю сделать новую оркестровку, сначала не хочет ничего слушать. Он соглашается, лишь когда я ему объясняю, что новая версия «Болеро» будет звучать в сцене благотворительного торжества в пользу Красного Креста. Такое исполнение «Болеро» предполагает дилетантизм, что защитит нас от обвинений в кощунстве. Грандиозная сцена, где объединены пение, танец, музыка, десятки актеров и сотни статистов, — это своего род а финальный аккорд фильма.

На Каннском фестивале, куда я имел неосторожность поехать еще раз, я снова убеждаюсь в своем полном разрыве с критикой. Ясно дав понять на утреннем сеансе, что фильм «Одни и другие» им нравится, журналисты изничтожили его в статьях, доказывая, что память им не изменяет (и им тоже!) и что я по-прежнему их враг. Правда, есть счастливые исключения. Сценарист и режиссер Пьер Каст, начинавший свой путь в кино в качестве критика, — мой давнишний друг. Работая в «Кайе дю синема», он регулярно докладывал мне обо всех гадостях, которые говорились обо мне в редакции, и предупреждал о грозивших мне убийственных рецензиях. Впрочем, это мало что могло изменить. Скорее, он пытался меня подготовить и смягчить удар. В начале 80-х годов Пьер, у которого начались серьезные проблемы со здоровьем[1] и с финансами, пришел ко мне.

— Мне нужны деньги, — сказал он. — Но занимать у тебя я не хочу. Поэтому предлагаю купить у меня полное собрание «Кайе дю синема».

Мне не хочется ему отказывать, но я все же пытаюсь отвертеться.

— Ты не мог бы найти кого-нибудь из режиссеров, кому бы твое предложение больше подошло? — спрашиваю я. — Например, того, кого «Кайе» нахваливают?

— У них нет денег, — слегка улыбаясь, говорит Пьер.

Вот так я, вечно отказываясь покупать этот журнал, неожиданно стал обладателем полного собрания сочинений моих злейших врагов.

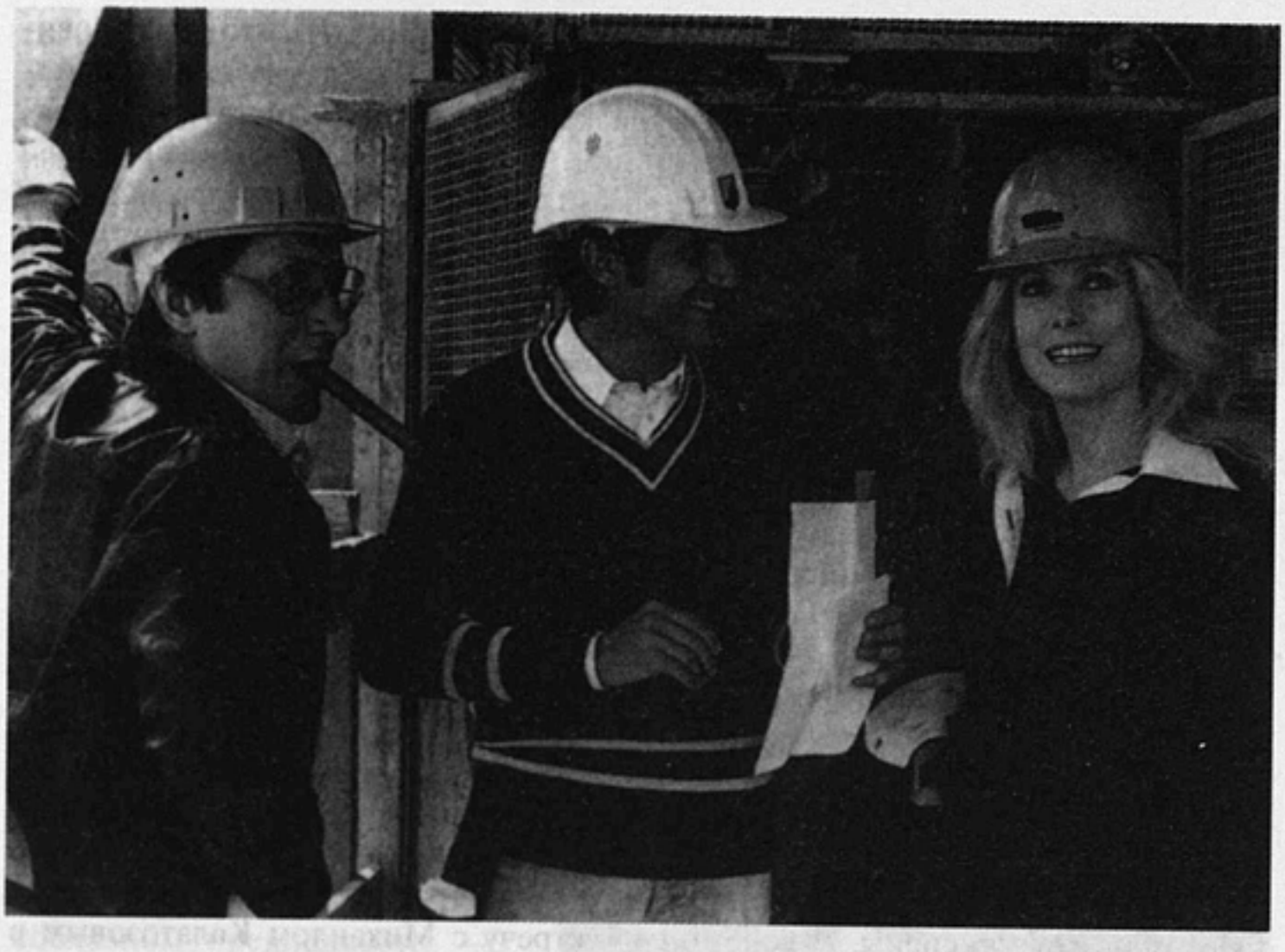
В Канне фильм «Одни и другие» не получил никакой награды. Однако несколько месяцев спустя я убедился в том, что все премированные в том году фильмы быстро забылись, тогда как «Одни и другие» начали свое грандиозное турне по миру... Что же касается нашей аранжировки «Болеро», то она стала настоящим шлягером: было продано свыше миллиона дисков. Это способствовало еще большему успеху фильма, прочно возглавившего таблицу рейтинга по данным ассоциации Sacem[2].

Мне всегда казалось, что каждая из наших встреч, как и каждая секунда нашей жизни, влияет на последующее существование положительным или отрицательным образом — в зависимости от наших поступков. Правда, последствия некоторых встреч должны вызревать, словно болезнь, в течение долгих лет. Встреча с телеактрисой Эвелин Буис разбудила во мне один из таких вот спящих вирусов. И теперь во мне все зудит от мысли об Эдит Пиаф, да так сильно, что от этого зуда пора лечиться. Я не знаю лучшего лекарства, чем сделать фильм. Я уже вижу, как наяву, боксера, ведущего неутомимый бой на ринге Дворца спорта, вижу мощный волосатый торс, почти такой же, как у Марселя Сердана. С той разницей, что боксерский талант этого человека несколько иной. Обычно он проявляется перед камерой, потому что этот боксер — еще и актер, да не какой-нибудь, а потрясающий. И зовут его Патрик Девaэр. Наблюдая за тем, как он ходит, словно лев, по рингу, я вдруг совершенно

---

[1] Он умер в 1984 году.

[2] «Общество актеров, композиторов и музыкальных продюсеров». Оно инкассирует и распределяет средства, предназначенные для оплаты авторских прав и собираемые за счет исполнения и распространения музыкальных произведений.



На съемках фильма «Для нас двоих»

четко понимаю, что передо мной — идеальный исполнитель роли того, кого прозвали марокканским бомбардиром. Я связываюсь с Патриком Деваэром, которого пока что не знаю лично. Он в восторге от моего предложения. Мы с первой минуты испытываем симпатию друг к другу. Подробно обсудив сценарий, мы переходим к следующему этапу: к физической и технической подготовке. Технической, потому что непременно хотим, чтобы выступления Патрика предельно точно, вплоть до знаменитого удара слева, воспроизводили бои Сердана. Для этого мы изучаем документы того времени. Физическая же подготовка необходима, потому что Патрик должен пройти настоящий курс тренировок боксера среднего веса. Мы снимаем спортзал и нанимаем профессионального тренера.

Встав по обыкновению около пяти утра, сегодня, 16 июля 1982 года, я чувствую себя счастливым. Погода прекрасная, не за горами начало съемок, Патрик в хорошей спортивной форме и сможет убедительно сыграть роль Сердана. За последнее время мое необъяснимое влечение к Эвелин Буис переросло в любовь, на мое счастье — взаимную. К тому же наша совместная работа над фильмом подтвердила мою догадку: в ней проявилась необыкновенная актриса. Уверен, что ее Эдит Пиаф станет одной из классических ролей. Словом, все шло как нельзя лучше. Утром мы довольно долго были в Булонском лесу, меряя костюмы и фотографируясь. Патрик еще раз сказал мне, с каким восторгом он тренируется и как не терпится ему начать поскорее сниматься. Я приглашаю его позавтракать на студии «Фильмы 13» после сеанса фотографирования.

— Давайте позавтракаем, — соглашается он. — У меня как раз остается немного времени перед тренировкой.

Патрик ест как настоящий спортсмен. Только то, что для него полезно, но — с большим аппетитом. Он снова говорит о будущем фильме, о своем герое, о тренировках. Он безумно весел и энергичен. Из всех сыгранных им прежде ролей мало какие сулили ему столько радости и вызывали у него столько энтузиазма. И для него тоже Сердан — кумир, и возможность воплотить его на экране — это одновременно великая честь и увлекательнейшая задача.

Внезапно он перебивает сам себя:

— Извини. Мне нужно позвонить.

— Ну конечно...

Он исчезает всего на несколько минут. А когда возвращается, у меня возникает какое-то странное ощущение, причина которого сразу не ясна. Через

мгновение я понимаю, что что-то изменилось в Патрике. Что-то едва уловимое. Он по-прежнему весел и разговорчив, но — как бы это сказать — на четверть тона ниже. На его взгляд словно упала тень. Все, что я чувствую, сидя рядом с ним, — из области подсознания. Возможно, это навеяно моей собственной фантазией. Если только... Если только у Патрика нет каких-нибудь проблем. Но даже если это и так, он, судя по всему, не намерен мне о них сообщать. Да и у кого их нет? Кто хоть чем-то, да не озабочен? Он снова смеется, говорит все громче и громче... Я стряхиваю с себя подозрения. Да нет, это я что-то напридумывал...

После завтрака я приглашаю Патрика на просмотр фильма «Летят журавли», который я организовал для моих операторов, чтобы они вдохновились некоторыми приемами Урусевского. Эта лента до сих пор может научить столь многому, что я постоянно забочусь о том, чтобы мои коллеги ее смотрели.

— С удовольствием бы пошел, — говорит Патрик. — Я так хочу посмотреть картину. Организуй для меня на днях показ. Сегодня никак не могу. Меня ждет тренер.

— О чем разговор! Договорились. Я приду к тебе в зал около шести.

— До встречи, — бросает мне Патрик, уходя.

Половина второго. Сейчас начнутся «Летят журавли». Я видел этот шедевр, по меньшей мере, раз сорок, но, как настоящий киноман, никогда не устану его смотреть. Кстати, я откопал афишу этого фильма и повесил ее на лестнице около моего рабочего кабинета. Передо мной мелькают разнообразные планы, сменяют одна другую сцены. Я вспоминаю встречу с Михаилом Калатозовым в Москве. Неожиданно дверь в зал распахивается настежь. Врывается Шарль Жерар и кричит:

— Патрик Деваэр покончил с собой! Только что передали по «Европе». Выстрелил себе в рот.

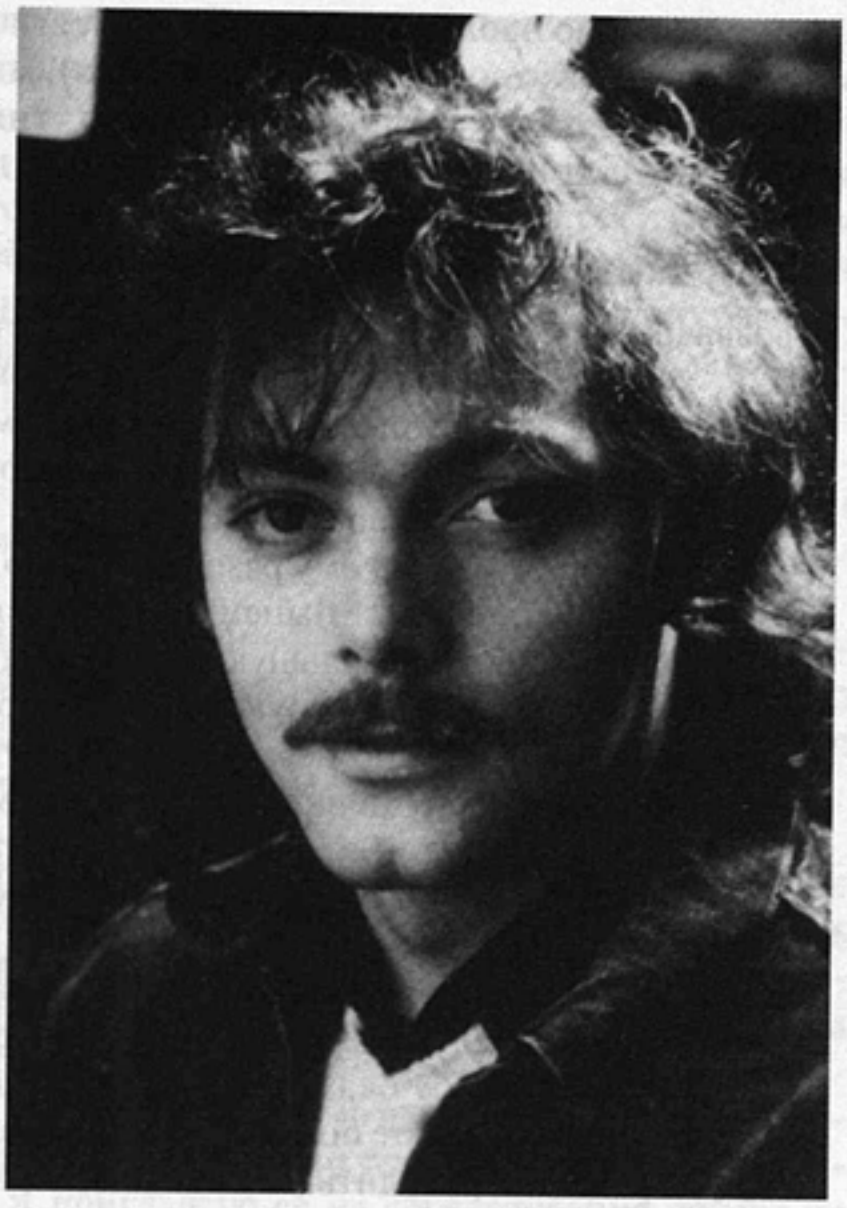
Я несколько секунд не могу прийти в себя. Словно меня пригвоздили к креслу... Я не могу двинуться. Я чувствую холод. То, что сказал сейчас Шарль Жерар, — абсурд, этого не может быть! Это, вне всякого сомнения, ложь. Таких самоубийств не бывает! Уйти добровольно, когда ты радуешься жизни, увлечен работой, на гребне славы... Когда ты заражен энтузиазмом и не скрываешь этого, как Патрик всего два часа назад! Я машинально смотрю на часы. Три. Вновь обретя способность передвигаться, выскакиваю из зала. Бросаюсь к первому же телефону и звоню на радио. Там подтверждают ошеломляющую новость: Патрик Деваэр в самом деле застрелился у себя дома. Я вижу его, словно в каком-нибудь плохом фильме — кадры замедленной съемки, размытое изображение. На губах — та же улыбка, что и пару часов назад. Он берет охотничье ружье, вставляет оба патрона и, все с той же улыбкой, стреляет себе в рот. Я зажмуриваюсь, чтобы прогнать это невыносимое видение. Я должен сделать что-нибудь. Хоть что-нибудь! Я знаю, что уже поздно, но все равно — надо что-то предпринять. В порыве отчаяния я бессознательно бросаюсь в машину и еду. Я несусь к дому Патрика, где уже полно полиции.

— Вы не заметили что-нибудь странное в его поведении?

Я на мгновение задумываюсь, не сказать ли о том, что я мимолетно почувствовал, когда Патрик вернулся к столику после звонка... И — ничего не говорю. Ведь это настолько тонко, настолько неуловимо. Полиции нужны доказательства и точные факты, а не туманные ощущения.

О самоубийстве Патрика Деваэра говорят повсюду. Специальные выпуски — во всех иллюстрированных журналах. Статьи о его жизни и карьере, фотографии. Рассказы его приятелей по «Кафе де ля гар». Ретроспектива его фильмов. Прямая трансляция с его похорон. Я наблюдаю все это, стараясь держаться в тени. Я никак не могу разобраться в этой непонятной, неотступно преследующей меня мысли: как можно, находясь за несколько минут до собственной предумышленной смерти, даже не подозревать о ней? Когда ты, сидя в машине, не знаешь, что за поворотом тебя поджидает смертельная авария, — от этого ты не застрахован. Но как можно не знать, что через несколько мгновений ты сам себя убьешь? Самоубийство — так, по крайней мере, я считал до сих пор — предполагает постепенно нарастающую депрессию, которая и доводит человека до полно-

го отчаяния. До той верхней ступени, на которой уже само существование становится невыносимым. И тогда остается лишь один выход: роковой поступок, неизбежный, как освобождение, своего рода эвтаназия. Но как можно одолеть этот переворачивающий сознание путь за несколько минут, я никак не могу понять. Повторяю снова, поведение Патрика не содержало даже намека на хандру! Во время нашего завтрака ничто в нем не могло дать повод предположить, что он застрелится меньше чем через час! Возможно, он способен был поддаться депрессии феноменально быстро. Некоторые хроникеры не устояли перед соблазном предположить — ибо все, разумеется, задавали себе тот же вопрос, что и я, — что причиной смерти были наркотики. Патрик, как и многие другие, в свое время прошел через наркоту. Все это знали. Да и сам он не скрывал. А от кокаина, как известно, бывают ненормально резкие перемены в настроении. Однако Патрик — я это точно знаю — давно уже не баловался наркотиками. Те физические нагрузки, которые он испытывал, готовясь сниматься в фильме «Эдит и Марсель», были бы совершенно невозможны при их употреблении.



Патрик Деваэр

Назойливый внутренний голос без конца повторят мне: оставь Эдит Пиаф. Все, что с ней связано, приносит несчастье. Не знаю, откуда пошла эта легенда, но она уже давно ходит в артистических кругах. Самоубийство Патрика Деваэра, как гром среди ясного неба, грянуло кошмарным предупреждением. Я без проблем мог бы остановить проект. Патрик, как и все кинозвезды в момент съемки, был застрахован. Если я решу не начинать съемки, страховка покроет те значительные суммы, которые я уже успел вложить. Я думаю о том, сколько всего уже раскрутил, о команде актеров и о всей съемочной группе, которую успел набрать. В особенности — об Эвелин. Если я откажусь снимать фильм, это будет для нее страшным ударом. К тому же она так великолепна в роли Эдит Пиаф, что я, из эгоизма, не хочу лишаться того блестящего образа, который она может мне подарить. И всем остальным — тоже. Но как мне быть, когда судьба отняла у нас Патрика? И вдруг у меня возникает безумная мысль... Сын Сердана! Марсель Сердан-младший! Не знаю почему, но я совершенно уверен в том, что отныне только он один сможет сыграть эту роль.

Для меня Эдит Пиаф была яркой вспышкой молнии, озарившей жизнь Марселя Сердана. Этот простой человек, чьи представления о мире ограничивались жизнью в боксерской среде, внезапно оказался возлюбленным самой известной женщины Франции, попал в мировую элиту, стал вхож к знаменитым художникам и эксцентричным миллионерам. Он был словно нокаутирован, он был оглушен. Эдит Пиаф — женщина-ураган. А ни один мужчина, даже такой образцовый семьянин, каким был Марсель Сердан, не может найти силы, чтобы устоять перед ураганом. Именно так я думал изобразить их отношения в своем фильме. И именно так я их и представляю Маринетт Сердан. И она, хотя и выплеснув на меня предварительно бурю эмоций, дает свое согласие. Пробы Марселя Сердана-младшего очень скоро доказывают, что он подходит на роль.

Фильм «Эдит и Марсель» имел лишь половину ожидаемого успеха. Несмо-

тря на довольно прохладный прием и на трагическое самоубийство Патрика Деваэра (памяти которого он и посвящается), мне кажется и теперь, по прошествии времени, что я поступил правильно, сняв его. Из всех созданных мною фильмов «Эдит и Марсель» — один из самых любимых.

Виват, жизнь!

Я возвращаюсь в Москву тридцать лет спустя после моей первой вылазки в СССР, когда я, почти мальчишка, ехал, спрятав камеру под старым плащом. Тогда я встретился с Михаилом Калатозовым. В этот раз меня честь по чести принимают ответственные работники культуры советской империи, от которых я получил приглашение войти в состав жюри Международного кинофестиваля в Москве. К моему глубокому разочарованию, я обнаруживаю, что Михаил Калатозов совершенно забыт нынешним советским кино и не входит в официозный пантеон. А посему большую часть своего пребывания я посвящаю тому, чтобы убедить русское киноруководство, что Калатозов ни в чем не уступает Эйзенштейну и его нужно немедленно вернуть из забвения. Не знаю, была ли какая-нибудь польза от моих ходатайств. Но мне посчастливилось тогда же познакомиться с Алексеем Баталовым, исполнителем главной роли в фильме «Летят журавли». С помощью переводчика я делюсь с ним дорогими для меня воспоминаниями. Немецкий кинематографист Вим Вендерс тоже находится в Москве. Он растрогал меня, сказав, что, по его мнению, мое творчество оказало сильное влияние на режиссеров его поколения...

Давление, которое оказывают на меня как на члена жюри, гораздо менее приятно. Мне ясно дают понять, что, хотя фестиваль и международный, главный приз решено присудить (политика обязывает!) русскому фильму. Я вынужден даже говорить на повышенных тонах, чтобы соблюсти что-то отдаленно похожее на объективность.

Любить жизнь — значит, не выносить, когда она останавливается. Я терпеть не могу слов «реинкарнация», затасканное гадалками и составителями гороскопов. Но я тем не менее считаю, что есть жизнь, в которой чему-то учишься, а есть та, в которой просто-напросто живешь. В фильме «Уйти и вернуться», который я готовлюсь снимать, рассказывается история одного музыканта, который сам поражается своим способностям, а один из его потомков, в свою оче-

а съемках фильма «Уйти и вернуться»

редь, станет великолепным исполнителем. В этом трагическом фильме я парадоксальным образом пытаюсь «сбалансировать» самые ужасные последствия войны: мне хочется верить, что те шесть миллионов евреев, которые были столь бесчеловечно уничтожены, присутствуют сегодня в нас — а мы сегодня сильнее и терпимее — и что благодаря этому история человечества развивается не так, как раньше. Они погибли, для того чтобы десятки миллионов людей никогда не стали антисемитами и расистами. И хотя «Уйти и вернуться» — фильм, рассказывающий о страшнейших трагедиях войны, в нем есть заряд оптимизма: на земле, я думаю, после смерти каждого человека сохраняется только то, что было в нем хорошего. Каким образом? В каком виде? Благодаря чему? Не знаю. Но с помощью этого фильма я хочу сказать, что вопреки всем ужасам, несмотря на все кошмары, человечество движется вперед и что я не перестаю в него верить.

Эвелин Буис была неповторима в роли Пиаф. Я и помыслить не могу снимать «Уйти и вернуться» без ее участия. Однако мы оба прекрасно знаем, что наш роман закончен. Он был весьма непродолжительным, но очень бурным. Эвелин подарила мне дочь Саломею. Она подарила мне еще столько всего...

Я раскладываю, как пасьянс, три фотографии на моем письменном столе. Мне не хватает одной актрисы на совсем маленькую роль в «Уйти и вернуться»: роль жены пианиста Эрика Бершо. На трех снимках — лица трех молодых незнакомок, только что закончивших актерские курсы. Мой взгляд останавливается на одной из них. Подойдет! На оборотной стороне фотографии, как обычно, данные предлагающего свои услуги актера: фамилия, возраст, рост, цвет глаз, номер домашнего телефона или телефона агента, если таковой имеется. Я запомнил имя — Мари-Софи Бертье. Я приглашаю ее на собеседование, чтобы не столько объяснить ей, какова ее роль (она крайне проста), сколько убедиться, что она ей подходит. В жизни у Мари-Софи те же золотистые волосы и та же нежная кожа, что и на снимке. Светлые глаза, кажется, смотрят внимательнее на других, чем на себя. В некотором роде «девушка из хорошей семьи», каких уже и не встретишь. Но словно некая изюминка — небольшой дефект речи, никоим образом не лишающий ее очарования. Наоборот. Когда она входит ко мне в кабинет, меня охватывает странное ощущение чего-то приятного. Я не могу понять, отчего это. Кажется, я как будто ее узнаю. Хотя и никогда в жизни не видел. Во всяком случае, в теперешней жизни. Мы обмениваемся дежурными приветствиями. И вдруг я слышу свой голос со стороны, как будто кто-то говорит за меня:

— Нас с вами ждет впереди много интересного.

Что это со мной? Не знаю и не узнаю никогда. Возможно, это было одно из тех мгновений, когда разум уступает инстинкту. А инстинкт действует за нас, зная то, что неведомо нам. Девушка улыбается. Так, словно понимает, что происходит между нами в эту минуту нашей жизни.

Отсняв за несколько дней Мари-Софи Бертье, я жалею о том, что ее роль так мала. Но я уже вижу следующие, гораздо более значительные. Те, что она исполнит в кино, и ту, которую она сыграет в моей жизни. Мари-Софи пригласили сыграть в пьесе «Жижи» вместе с Даниель Дарьё и Сюзанн Флон. С двумя великими актрисами, которые легко могли подавить ее своим талантом. Но она пошла на это испытание спокойно и даже безмятежно. Вскоре после завершения съемок «Уйти и вернуться» состоялась премьера «Жижи» в Лионе, родном городе Мари-Софи. Я нахожусь в зрительном зале. После спектакля захожу за ней, и мы идем ужинать. В тот момент, когда нам полагалось бы по правилам приличия разойтись по домам, что-то мешает этому. Мы больше не расстанемся. Я уже знаю, какое огромное значение Мари-Софи имеет в моей жизни. Я хочу, чтобы у нас с ней были дети...

Мы стоим на вокзале Сен-Лазар в последний день съемок «Мужчины и женщины». «Стоп, камера!» Конец. Фильм отснят. Начинается другая его жизнь — монтаж, просмотры, показы, отзывы зрителей, статьи критиков... Мы смотрим друг на друга — Анук Эме, Жан-Луи и я. Мы немного растерянны. Чтобы прогнать охватившее нас грустное чувство, я шучу:

— Ладно, встретимся через двадцать лет и снимем продолжение!

Все громко смеются.

— Но... я тогда уже буду пожилой дамой! — замечает Анук, как всегда, кокетливо.

— Я согласен, — заявляет Жан-Луи.

— Я тоже, — говорит и Анук.

Пообещать — просто, ведь никто не принимает это всерьез.

Мы ошибаемся, гоняясь за тем, что прошло. Когда мы снимали «Мужчину и женщину», несмотря на все трудности, мы переживали мгновения полного счастья. Мы были так счастливы, что хотели, чтоб съемки никогда не кончались. Двадцать лет спустя мы все трое стали другими. Мы говорим о деньгах, о надбавке. Я едва раздобыл деньги на первый фильм и даже не был уверен, что он когда-нибудь выйдет на экраны. Нынешний же снимается совместно с компанией «Уорнер», и сроки сдачи его известны еще до начала съемок. Вокруг нас столько грязи, что я с самого начала понимаю — нового чуда не произойдет. Я должен винить только себя. В моем возрасте полагалось бы знать, что второй раз чудеса не случаются. Но эта затея преподнесла мне, по крайней мере, один урок: отныне продолжения, sequels, как называют их американцы, навсегда изгнаны из моего кино.

В Канне, где я вновь открываю фестиваль, фильм «Мужчина и женщина: двадцать лет спустя» просто изничтожен. Разумеется, в картине есть недостатки, но я думаю, что ее прежде всего сгубило то, что она создавалась для людей, недавно пересмотревших «Мужчину и женщину». Каждая или почти каждая сцена новой ленты содержит намек на соответствующую сцену из старой или скрытую цитату из нее. Но многие из них, по мнению зрителей, уже устарели.

Впервые в жизни я чувствую, что устал.

У меня такое ощущение, будто я подошел к концу пути, к подножью стены. Что я замкнул символический круг длиной в двадцать лет, начавшийся триумфом — «Золотой пальмовой ветвью» — и закончившийся полным провалом «Двадцати лет спустя». Критика и зрители, на сей раз единодушно, говорят, что мне конец, что мое кино никому больше не нужно, что я выдохся и мне пора уходить на пенсию. Возможно, они правы. Быть может, и не стоило снимать «двадцать лет спустя». И впрямь пора, наверное, откланяться. А что, если мне исчезнуть? Мысль кажется мне не такой уж глупой.

В таком состоянии я додумываюсь до того, что моя смерть принесет людям больше счастья, чем несчастья. Мой старший сын Симон, конечно, огорчится. Но остальные мои дети совсем еще маленькие, они меня забудут. Конечно, есть Мари-Софи, моя жена.

Она молода. Она без труда устроит свою дальнейшую жизнь. Я часто думаю об этом по ночам, когда мне не удается уснуть. И тем не менее не делаю, как с ложной стыдливостью принято говорить, непоправимой глупости. Я всегда слишком сильно любил жизнь, чтобы найти в себе силы от нее отказаться. И потом, моя смерть превратит моих детей в наследников, а это, по-моему, худшее, что может с ними приключиться. Я всегда хотел, чтобы они боролись за свою судьбу, чтобы они познали радости трудного пути и удовлетворение от битвы. Мало-помалу я прихожу к убеждению: если мне и следует исчезнуть, необходимо оставить после себя некую тайну... Вот она хитрость: исчезнуть, но не умереть...

Надо начать сначала. Уехать на край света и возникнуть там инкогнито... Пойти в плавание заново. И — кто знает? Сделать первый фильм, который заметят, поскольку ни на кого не будут давить предубеждения, желание сравнивать с прежними лентами. Я немного сержусь на себя за то, что уже ищу удовольствие в намечаемом исчезновении. Но все же предпринимаю первую попытку. Беру машину, еду куда глаза глядят и исчезаю на два дня, не предупредив никого. Даже за это короткое время я понимаю, что успел соскучиться по детям. Я уже хочу повидаться с друзьями, мне не хватает кинокамеры, моего рабочего кабинета. Я сдаюсь. И — возвращаюсь. По приезде я убеждаюсь, что своим исчезновением вызвал настоящую панику. Успокаиваю всех. Жизнь входит в обычное русло. Но, хотя никто этого не замечает, во мне произошла какая-то перемена. Мне больше не хочется никуда исчезать. Не хочется дальше сидеть

Мари-Софи Бертье и Патрик Шесне в фильме «Бывают дни... бывают ночи»

без дела. Я снова хочу снимать. Разочарования и переживания по поводу «Двадцати лет спустя» ушли в прошлое. Их место занял новый фильм. И я уже вынашиваю его сценарий. Один человек, на вершине успеха, человек, которому судьба дала так много, решает ради блага своих детей исчезнуть, оставляя им слабую надежду, что он не умер... Он садится на корабль в полном одиночестве и, выйдя в открытое море, разыгрывает некую сцену, чтобы все подумали, что он утонул. И вот его очень скоро охватывают те же чувства, что и меня, — тоска по детям и желание увидеть их вновь. В случае с ним нельзя вернуться домой как ни в чем не бывало. Ему придется что-нибудь придумать. И начать жить другой жизнью, так, чтобы никто его не узнал. Он должен пойти по новому пути. По пути баловня судьбы.

Прекрасные истории

Я давно не был в театре. Тех, кто встает так же рано, как я, трудно вытащить куда-нибудь по вечерам. Но сегодня я не жалею, что нарушил свое расписание. Я искал нужного мне исполнителя на роль Сэма Лиона, героя «Баловня судьбы».

И вот он передо мной, на сцене театра Мариньи. Это Жан-Поль Бельмондо, демонстрирующий все многообразие своего таланта в роли Кина из пьесы Дюма. Я захожу к нему в артистическую, чтобы поздравить и поговорить о моих планах.

— У меня есть один персонаж, он подойдет тебе на все сто. Это история парня, который сыт всем по горло и все посылает к черту.

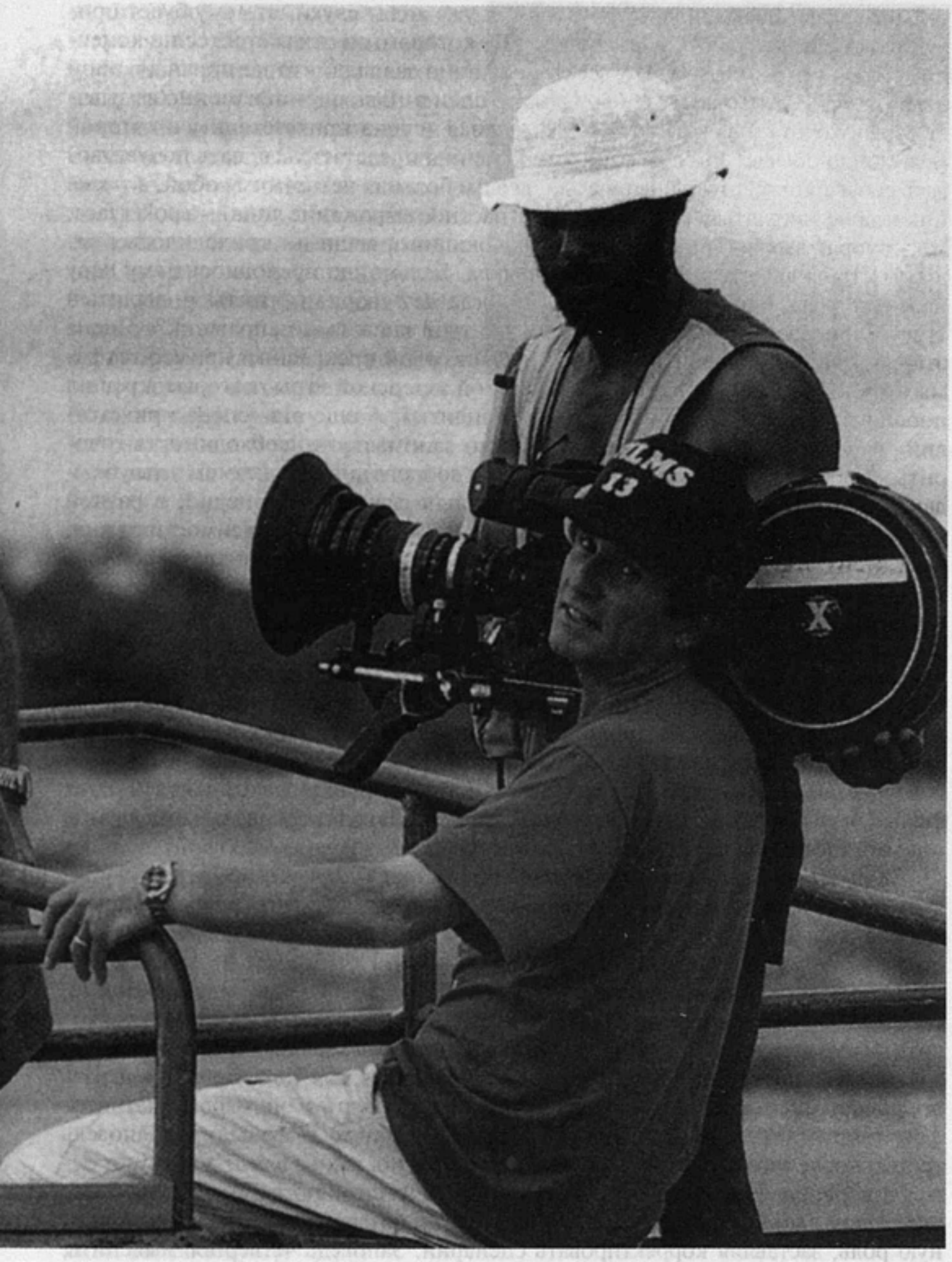
Я рассказываю историю до конца, но не входя в подробности. Когда я замолкаю, Жан-Поль говорит:

— Согласен. Мне это по душе, и я тебе доверяю.

Вот уже несколько лет Бельмондо недоволен своей работой в кино. У него такое чувство, что он увяз в череде повторяющихся ролей. Кстати, именно поэтому он захотел снова играть в театре, через двадцать семь лет после последнего своего выступления на сцене. Он чувствует, как и я, что «Баловень» даст ему возможность сделать что-то новое. Для меня, я в этом уверен, фильм станет началом важнейшего этапа. Он позволит мне — хотя я в этом и не уверен — снова найти общий язык со зрителями. И он произведет впечатление, потому что я чуть было не ушел из жизни, прежде чем его создать. Этот фильм, который так дорого мне стоил, будет заключать в себе нечто истинное, что, я уверен, не ускользнет от зрителей.

На съемках фильма «Баловень судьбы»

Герой Бельмондо в «Баловне судьбы», Сэм Лион, вырос в цирке и на всю жизнь сохранил горячую любовь к миру циркачей. Вспомнив о Чарлтоне Хестоне из фильма «Под куполом самого большого шапито», я придумываю ему внешний облик — борода, рыжая кожаная куртка, шляпа с широкими полями, — который, как мне кажется, хорошо передает нонконформистский характер этого бизнесмена-авантюриста. Как и тогда, когда мы снимали «Человека, который мне нравится», мы много ездим. На сей раз одной Америки нам мало. Наша съемочная группа (в которую входит и мой сын в качестве второго ассистента режиссера) путешествует со всем скарбом — и с камерами в том числе — из Сан-Франциско в Сингапур, потом на Таити, потом в Кёльн и в Зимбабве. Именно в этой стране мы оказываемся 24 апреля, в день первого тура выборов местного президента. Желая отдохнуть и поразвлечься, мы устраиваем пародию на выборы и идем голосовать с написанными от руки бюллетенями. И именно в Зимбабве заканчиваются странствия Сэма Лиона —



в хижине на сваях, которую построили по моему заказу на озере Кариба. Единственное, что осталось у него от его семьи, — это кассета, которую он получил из дому и смотрит по видеомагнитофону. Здесь нужно дать крупным планом лицо Жан-Поля, а он должен будет изобразить и радость, оттого что узнал о родившемся внуке, и одновременно горечь человека, которому в его раю не хватает лишь одного: других. Сцена чертовски трудная, Бельмондо — впервые за все годы работы в кино — должен заплакать перед камерой. За минуту до съемок он, как обычно, дурачится, развлекая всю группу. Главный оператор волнуется.

— Ты думаешь, у него получится? Он без конца валяет дурака.

Я, не сомневаясь ни секунды, отвечаю:

— Пусть себе валяет. Чем больше он дурачится сейчас, тем сильнее сыграет потом.

Наконец-то мы попали в точку: «Баловень судьбы» собирает полные зри-

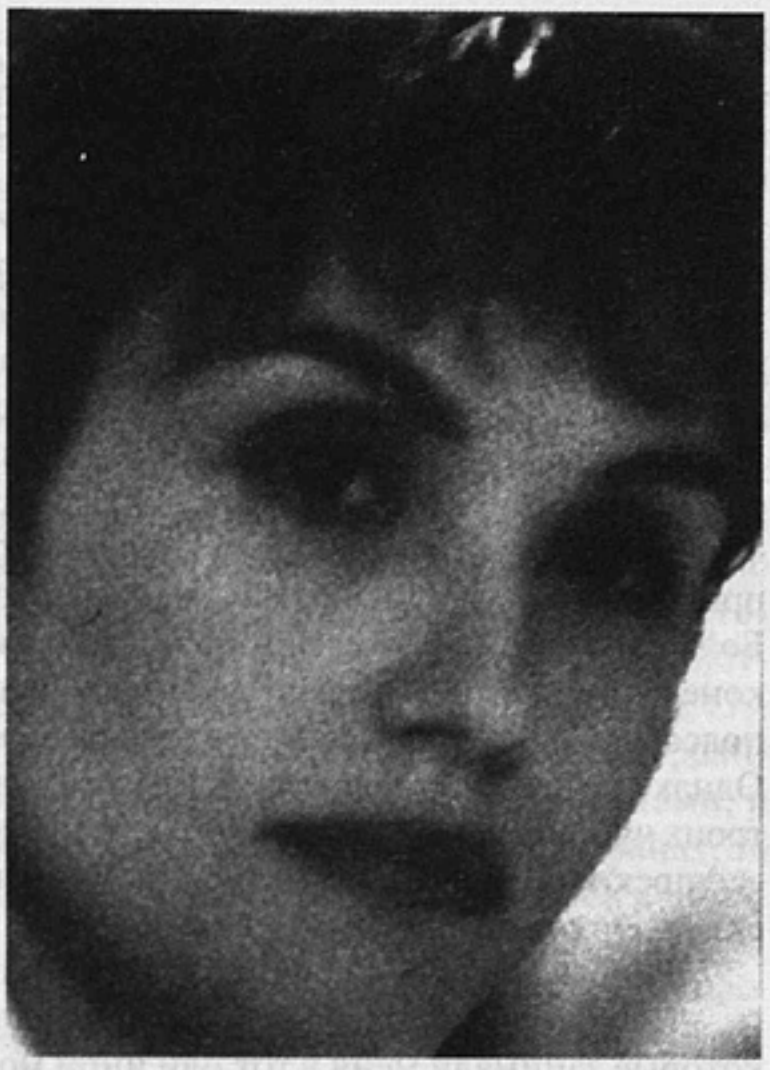
тельные залы. Бельмондо ослепителен, и уже ходят слухи, что ему будет присужден «Сезар» за роль в моем фильме. От которого он откажется (если, конечно, получит его), потому что всегда публично заявлял, что не признает иной награды, кроме любви зрителей. Одна из сцен в «Баловне» неизменно вызывает взрыв хохота в зале. Это так называемая «сцена приветствий», в которой Бельмондо обучает Ришара Анконина умению представиться, дать почувствовать собеседнику, что ты интересуешься им больше, чем самим собой, а также никогда не удивляться (сохранять бесстрастное выражение лица — a poker face, как говорят американцы), сколь бы чудовищные вещи ни приходилось слышать. Чтобы ввести Анконина в курс дела, Бельмондо преподносит ему пару нелепых фраз. Что-то вроде: «Тебе никогда не говорили, что ты — вылитый Иисус Христос?» или: «А ты не знал, что твой папаша — заправщик?» Сцена эта, частично сымпровизированная, являет собой прекрасный пример тех самых отклонений от сценария и от заданной актерской игры, которые я решил поощрять после фильма «Осторожно, бандиты». А еще эта «сцена приветствий» вводит тему, которая меня особенно занимает, — необходимость говорить: «Добрый день». То есть желать людям доброго дня. Я и в самом деле убежден, что встреча с каждым человеком сильно меняет — конечно, в разной степени — ход нашей жизни. К лучшему или к худшему, в зависимости от дня, часа, минуты. И в особенности — в зависимости от настроения встреченного вами человека. Просто потому, что есть дни... и есть фазы луны. На это намекает название моего фильма «В дни полнолуния». В нем я с удовольствием развивал ту простую теорию, по которой наша личность без конца изменяется под воздействием внешних причин, независимо от нашей воли. Я показываю жизнь, которой живут в течение двадцати четырех часов мужчины и женщины, находящиеся в плохом настроении. Сначала — из-за перевода часов на летнее время, отчего нарушаются все привычки их организма, связанные с восходом и закатом. Потом — из-за полнолуния, обостряющего все реакции людей. Этот фильм был горячо встречен публикой. А Жан-Люк Годар даже написал мне письмо, где расхвалил меня.

Жан-Полю Бельмондо был и в самом деле присужден «Сезар» за роль в «Баловне судьбы». От которого он, как и следовало ожидать, отказался. В общем, год оказался урожайный.

Занимаясь режиссурой, я установил для себя несколько заповедей, которые, собственно, и являются моими рабочими принципами. Заповедь первая: приходить на съемочную площадку первым, около пяти утра. Заповедь вторая: использовать время, когда ты один на один с декорациями, для того чтобы проиграть все роли из сцен, запланированных на сегодня. Записать свой голос на магнитофон и потом послушать, что звучит убедительно, а что — фальшиво. Заповедь третья: после того как взойдет солнце и станет ясно, каким в этот день будет освещение, вновь продумать все сцены, соотнося их с той погодой, которая предвидится на этот день. Дождь, солнце, туман и т.п. играют на съемках немаловажную роль, заставляя корректировать сценарий. Заповедь четвертая: выяснить, кто из актеров в каком настроении с утра. Плохое оно у них или хорошее, хмурое или радостное — от него никуда не денешься, и оно также должно учитываться. Заповедь пятая: с шести утра до полудня пересмотреть сценарий и переписать заново диалоги — в соответствии с тем, что выяснилось, и таким образом, чтобы отснятые затем сцены были как можно более правдоподобными. Заповедь шестая: быть готовым к неожиданностям, которые могут случиться в последнюю минуту, и суметь так или иначе справиться с ними. Заповедь седьмая: сказав «мотор!», никогда раньше времени не останавливать камеру, поскольку единственная причина, по которой это делается, — экономия пленки. Ведь лишь импровизация позволяет актерам развить свою роль, а к импровизации они переходят, только уже сыграв заданную режиссером сцену. Меня же интересует именно то, как они сымпровизируют. Заповедь восьмая: вести себя ровно, быть беспристрастным и находиться в блестящей физической форме.

Смотрю на часы. У меня еще есть немного времени. Самолет на Рим вылетает через час. В главном холле аэропорта «Руасси», как обычно, полно народу —

мужчины и женщины разных национальностей, совершенно непохожие, совершенно незнакомые, но всех их объединяет одно: лежащий в кармане паспорт и билет на самолет. Сидя у стойки бара, я замечаю в толпе темноволосую женщину с короткой стрижкой. Сначала мое внимание привлек ее высокий рост. У нее осанка балерины, летящая походка (что не удивительно в аэропорту), длинная изящная шея, которая подчеркивает необыкновенную красоту лица. Она направляется в мою сторону, на чувственных губах загадочная улыбка. Я инстинктивно выпрямляюсь.



Алессандра Мартинес

— Простите... Вы случайно не господин Лелуш?

Я с едва скрываемым удовольствием отвечаю ей утвердительно. Она улыбается шире. У нее темные глаза, в которых поблескивает почти дикарская женственность.

— Вчера вечером, — произносит она ясным и приятным голосом, — мы с мамой смотрели во Дворце конгрессов ваш фильм. Еще вчера я сказала маме, что моя самая большая мечта — сняться у вас. И вот сегодня, странным образом, я встречаю вас в аэропорту.... Это напоминает сцену из какого-нибудь вашего фильма. Мне было совершенно необходимо сказать вам об этом.

— И правильно сделали, что сказали. Вы актриса?

— Актриса, балерина и... итальянка.

— Вы правда итальянка?

Я искренне удивлен. У нее нет ни малейшего акцента. Я невольно уже смотрю на нее сквозь воображаемый объектив, который обеспечивает мне второе зрение. И то, что я вижу, соблазнительно в еще большей степени.

— Что скажете насчет проб?

Она только об этом и мечтала. И, нацарапав номер своего телефона на бумажной подставке для пива, протягивает ее мне.

— Вы куда летите? — спрашиваю я, чтобы не обрывать на этом разговор.

— В Рим.

— Неужели! Я тоже.

И только когда мы поднимаемся по трапу в самолет, я догадываюсь спросить, как ее зовут.

— Алессандра, — отвечает она, вновь улыбаясь, — Алессандра Мартинес.

И все это — ради женщин

— Знаете, — говорит мне моя секретарша Доминик, — эта молодая неизвестная итальянка, с которой вы попросили соединить вас...

— Да, да, и что же?

— Может, она и итальянка, но только далеко не неизвестная. У себя на родине она звезда первой величины.

Я выпучиваю глаза.

— Она балерина, актриса, исполнительница главной роли в популярнейшем сериале, а также ведущая разных программ на радио.

Я все четче представляю себе Алессандру в фильме, который как раз обдумываю. «Все это... ради этого!», я надеюсь, снова завоюет зрителей. А ведь именно зрители и являются главным капиталом независимого кинематографиста. Новая картина будет комедией, потому что этот жанр понятен многим и с

ним рискуешь меньше. А еще потому, что когда я стараюсь просто рассмешить людей, возможный провал меня не так заботит, как тогда, когда я доверяю кинопленке свои сокровенные мысли, в которые погружен с головой. Комедия — своего рода отговорка.

Я хочу забыться. Если бы я привык пить, то напивался бы вином любимой марки. Но я забываюсь, снимая «Все это... ради этого!». В фильме чувствуются реминисценции, заимствования из «Приключение — это приключение», но там высвечены и трудные моменты нашей жизни с Мари-Софи, с которой я еще не развелся (в титрах картины она Мари-Софи Л.). Алессандра здесь ни при чем. Впрочем, даже если она и привлекает меня все сильнее и сильнее, между нами еще ничего не произошло. Но вот уже два года — со времени работы над фильмом «Вот так история» — как мы с Мари-Софи осознаем: наша совместная жизнь пришла к тому, что называется «износ». Возможно, мы «плохо за ней ухаживали». Боясь самим себе в этом признаться, мы уже знаем, что ей настал конец. А когда конец семейной жизни наступает в некотором смысле с обоюдного согласия, то подсознательно взгляд каждого из партнеров устремляется к новым горизонтам. Однако все не так-то просто. Я безмерно уважаю Мари-Софи. Она подарила мне троих чудесных ребятишек, Сашку, Сабайю и Сайю, и мне совершенно не в чем ее упрекнуть. Все это, конечно, как говорил мой друг Клод Соте, «дела житейские». Но решить их не так уж легко.

Чтобы уйти от этих дел, я как раз к ним-то и обращаюсь.

Мои фильмы всегда были связаны с моей собственной жизнью и заботами, которые занимали меня в тот или иной момент. Я снимаю именно так и просто не умею иначе. Каким бы хорошим ни был сценарий, я чувствую, что был бы не способен сделать по нему картину, не касайся он хоть каким-нибудь боком меня лично. «Все это... ради этого!» — настоящая хроника моей жизни за 1992 год. Мари-Софи и Алессандра переплавились в героинь фильма. В нем присутствует и Эвелин Буис. Я расстался с ней как с женой, но не как с актрисой. В данный момент от Мари-Софи Бертье «камера отъезжает», а на Алессандру Мартинес — «наезжает»... Мари-Софи никогда еще не была так хороша. Словно предчувствуя, что мы работаем вместе в последний раз, она превосходит саму себя и как обольстительная женщина, и как актриса. Она будто говорит мне: «Смотри, что ты теряешь!» Алессандра же, кажется, ждет своего часа. Она уверена в себе. В своей привлекательности. В своей победе.

Мне кажется, я живу с «Отверженными» в душе всю свою жизнь. С той самой ночи в 1942 году, когда мама в поезде в первый раз рассказала мне эту историю людей добрых и людей злых, последними в тот момент казались немцы. И вот, кажется, наступил момент рассказать ее в кино. Я впервые экранизирую литературное произведение. Впервые прячусь за спиной его автора. И именно вселенская необъятность «Отверженных» позволяет мне подойти к этому роману с уважительной вольностью. Так сказать, «присвоить» его, оставаясь верным присущей мне манере. Моя версия творения Гюго будет воспроизводить параллельно сцены, строго следующие оригиналу, сцены из предшествующих экранизаций и постановок, а также некую историю, происходящую в XX веке. В ней рассказывается про одного бывшего боксера, ставшего впоследствии грузчиком, человека неграмотного, которому все твердят, что он похож на героя какой-то книги, некоего Жана Вальжана. Заинтригованный этим, он просит прочитать ему роман и переживает те же приключения, что и герой Гюго, но только... в 1930—1940-х годах. Я вновь изображаю войну, оккупацию и депортацию со всеми их ужасами. Эта эпоха не отпускает меня, возникая в моих фильмах снова и снова. Разумеется, потому, что я пережил ее ребенком. Но еще и потому, что это ужасающее испытание со всей мощью проявило в людях способность и к подлости, и к благородству.

Помимо того что «Отверженные» — произведение не устаревающее, в них заключена еще одна, свойственная Гюго особенность: все в романе держится на главном персонаже — человеке, не укладывающемся в рамки обычного, титане, чья физическая мощь, душевная и нравственная сила сосредоточивают в себе все человеческие достоинства. Это человек, способный и попирать землю, и поддерживать небесный свод. Актер, который играет Жана Вальжана, тоже дол-

жен быть из ряда вон выходящей личностью. Когда-то его играли Гарри Бор, Жан Габен, Лино Вентура. Я вижу лишь один вариант, позволяющий не ударить в грязь лицом: моим Жаном Вальжаном станет Жан-Поль Бельмондо. Жан-Поль из того же теста, что и Габен. Он из тех актеров, которых зритель инстинктивно чувствует близкими себе.

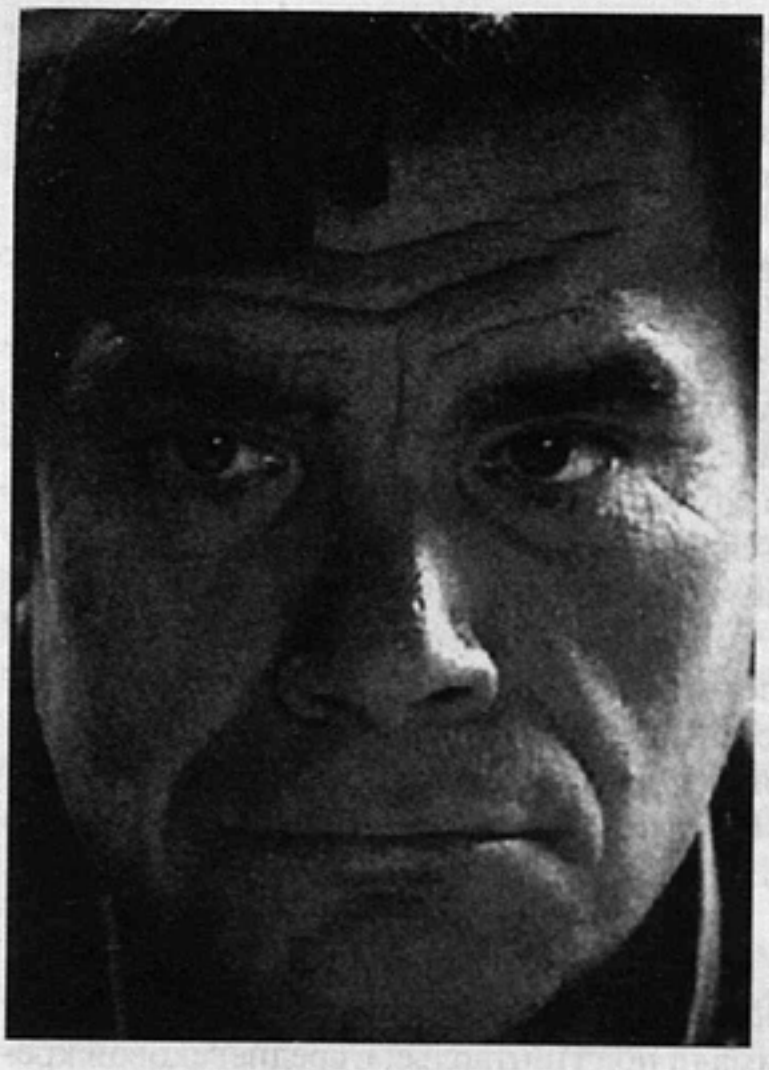
Каждый из тридцати четырех уже сделанных мною фильмов снимать было по-своему нелегко. И все же с самого начала съемок «Отверженных» я начал думать, не взялся ли я на сей раз за непосильную задачу. Я опираюсь на общую канву романа Гюго, не особенно углубляясь в детали. Я сохраняю сюжет, но временами рискованные вольности моей экранизации, свободное обращение с диалогами, которое я себе позволяю, пугают меня самого. В конце концов, я просто-напросто начинаю сомневаться в том, что такой фильм вообще можно снять. Хуже того. Я пустился в эту авантюру, не имея достаточно финансов, чтобы довести ее до конца. Как говорят киношники, у меня нет крыши. Я выпотрошен до предела, вложив в фильм все, что могла мне дать студия «Фильмы 13». Общие затраты на «Отверженных» составят что-то около ста миллионов франков. На сегодня это мой самый дорогой фильм. Я промахнулся с расчетами, и теперь мне придется добывать деньги «по ходу пьесы». А если я их не найду, то исхитряться и снимать с тем, что есть. Я каждый день боюсь, что мы так и не доберемся до титра «Конец».

Иногда небеса, словно поощряя мою безумную затею и прощая совершаемое мной в неведении, становятся на мою сторону и творят небольшое чудо. В тот день, 17 марта 1994 года, мы снимали под Понтарлье, в средневековой крепости, внушительной и мрачной. Это форт Жу. Крепость возвышается на скалистой вершине горы и как будто нависает над долиной Юра. Имея в своем распоряжении глубокие рвы, подъемные мосты, подземелья, бездонный колодец, земляные валы и зубчатые крепостные стены, я без труда могу соорудить здесь декорации для всевозможных сцен, относящихся к самым разным эпохам. Та сцена, которую мы снимаем сегодня, воспроизводит события, происходившие 11 ноября 1918 года, в день заключения мира. На грязном дворе, переполненном санитарными и военными машинами тех лет, ранеными на носилках, солдатами, сестрами милосердия, возвышается боксерский ринг. Двое парней — одного из них играет сын Жан-Поля Бельмондо Поль — ведут бой, еще не зная, что он будет прерван объявлением о подписании мира. Холод стоит собачий. Мы все кутаемся в пуховики. Полуголых боксеров, на которых одни трусы, в перерывах между дублями растирают спиртом, чтобы они не обледенели. Еще один дубль. «Мотор!.. Снимаем!» И ровно в тот момент, когда я произношу команду, начинает хлопьями валить снег. Тяжелые, огромные хлопья, величиной с тампон для снятия макияжа. Настоящий бутафорский снег. Когда я кричу: «Стоп!», снег внезапно прекращается. Но как только я даю новую команду снимать, снег снова начинает падать. Медленно, тяжело, отвесно. И так десять, двенадцать, пятнадцать раз! Можно подумать, что какой-то рабочий сцены, сидя над нами в небе, разбрасывает снег по моему приказу. Этот неожиданный снегопад, не прогнозированный заранее ни в одной сводке погоды, придает боксерскому бою под открытым небом нечто сюрреалистическое. Нечто фантастическое. До такой степени, что будущие зрители наверняка подумают, что это спецэффект.

Французский зритель принимает «Отверженных» весьма прохладно, но зато фильм получает в Америке самую престижную после «Оскара» премию — «Золотой глобус». Это моя третья награда — после «Мужчины и женщины» и «Жить, чтобы жить».

Кинозвезда по имени Тапи

По сути, он — на дне. Жизнь столкнула его в пропасть так же стремительно, как когда-то подняла на головокружительную высоту. Он заслужил это, говорили многие. Друзья отреклись от него, а люди его среды, глашатаи общественного мнения и пресса только и мечтают увидеть, как он будет влачить свои дни в тюрьме. Меня никогда не покидало желание сделать фильм с Бернаром Тапи, чьи воистину актерские качества вот уже четверть века поражают меня. Я даже



Бернар Тапи

долго был уверен, что однажды еще кому-нибудь придет в голову снять его. А я ни за что на свете не мог допустить, что это сделаю не я. Настала пора нам с ним повстречаться. При той кошмарной ситуации, в которой находится Тапи, я законно опасаюсь резкого отказа с его стороны. Я жду, что он ответит: «Мне сейчас не до съемок, у меня другие проблемы и дела поважнее актерской карьеры». Тем не менее я решил испытать судьбу. Едва я касаюсь темы, как глаза у него загораются. Он как будто оживает.

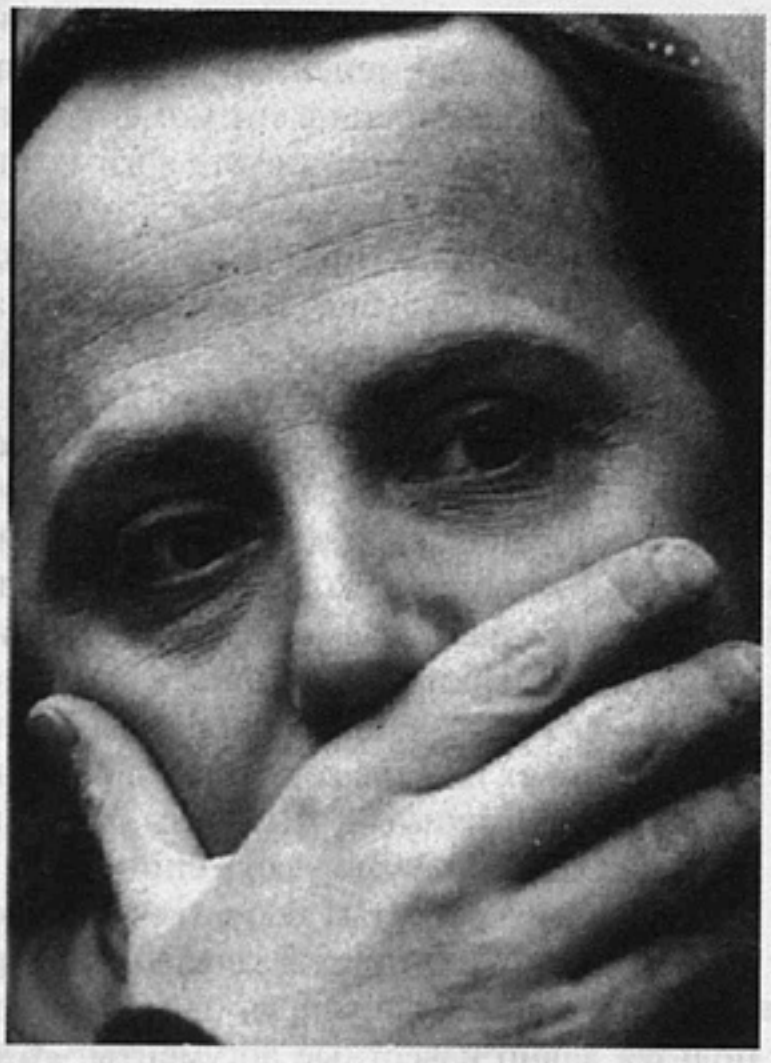
— Я не прочь сняться, — заявляет он. И добавляет: — К тому же это будет моим отпуском.

У меня в кабинете сидят Бернар Тапи и его будущий партнер Фабрис Лукини. Я хочу их познакомить, но в первую очередь — посмотреть, как будут вести себя друг с другом профессиональный актер и человек, которого, повторяю, я всегда воспринимал исключительно как актера. Поначалу я хотел спрятать где-нибудь камеру, но потом отказался от этой идеи, чтобы вести честную игру с моими собеседниками. Теперь я жалею, что камеры нет. В течение полутора часа Тапи и Лукини импровизируют, составляя дуэт, превосходящий все мои ожидания. Это просто блистательнейший номер! Поскольку каждому из них нравится партнер, оба из кожи вон лезут, чтобы обаять друг друга. Чтобы хоть немножко оставить для фильма, я, к своему сожалению, вынужден остановить остроумную перепалку.

«Господин Лелуш, я был Вашим поклонником, но отныне не пойду смотреть ни один Ваш фильм». Это анонимное письмо — одно из многих, которые целой грудой лежат теперь у меня на письменном столе. Вскрываю следующее. Его тон отвратителен: «Всем известно, где у тебя загородный дом. Твоими детьми займутся!» С того самого дня, когда Бернар Тапи признался в интервью «Журналь де диманш», что он собирается сниматься в моем новом фильме, на меня обрушился целый шквал критики, оскорблений и ненависти. Не на него, нет — на меня. Средства массовой информации не отстают от зрителей. Повсюду раздаются «авторитетные» голоса, смешивающие с грязью режиссера, который осмеливается превращать в кинозвезду «бандита, подонка, замешанного в деле «ОМ-Валансьенн», «Адидас», «Креди Лионне», «Тестю», аферист а и хулигана, которого — временно — спасает от возмездия лишь депутатская неприкосновенность, на которого годами копится досье у следователей, скатившегося на дно счастливчика, которого большинство французов с радостью отправили бы за решетку...» И сделать из него звезду! Реабилитировать его! Превозносить его! Стыд! Скандал! Кое-кто из настроенных не так свирепо ограничивается обвинениями в том, что я, не будь дурак, пользуясь популярностью Тапи, хочу создать себе рекламу.

Впрочем, я ни капли не сомневаюсь, что, от души смеясь над моими вариациями на столь серьезную тему, как наше здоровье — а именно об этом я собираюсь поговорить в своем фильме, — даже самые сдержанные зрители этой комедии получат удовольствие и забудут о предрассудках. Итак, мы снимаем. Я, вопреки существующему порядку, окружаю съемки завесой молчания и тайны. Ничто не должно просочиться наружу — ни сведения о наших рабочих буднях, ни отдельные куски сценария. А в нем рассказывается об одном безработном актере, переквалифицировавшемся в полицейского (его играет Лукини), и о бизнесмене

(роль которого исполняет Тапи), подверженном душевным страданиям, а также — болям в желудке. Первый жизнерадостен до предела, второй — ипохондрик. В результате анализов обнаруживается, что один из них болен раком, а второй нет. Именно тогда и наступает черед персонажа по имени доктор Нитез, которую играет Алессандра Мартинес. Когда-то Бенуа Блан (Бернар Тапи) подлым образом оставил ее. Когда он неожиданно оказывается в ее кабинете, старые раны вновь начинают кровоточить. Она не простила его. Случай дает ей возможность отомстить, хотя и с опозданием. Она нарочно путает данные анализов, чтобы ее бывший любовник посчитал себя больным.



Фабрис Лукини

Конечно, «Мужчины и женщины: инструкция по применению» — это фильм о медицине и о психосоматических явлениях. Но это также картина о лжи. Хотя я так люблю то, что называю «ароматами истины», сейчас я хочу сказать «спасибо» лжи, которая позволила мне развить в фильме одну очень важную, на мой взгляд, тему — тему «кредита лжи». Я считаю, что солгать имеет право любой человек, но при условии, что однажды он отдаст неправде свой долг. Взяв кредит, вы уже не вполне сами себе хозяин.

Я в который раз сижу, сжавшись, в уголке зала во время просмотра своего фильма. В который раз я приговорил себя то ли к двухчасовой пытке, то ли к двухчасовому восторгу — это покажет реакция публики. Я снова чувствую себя мальчишкой, начинающим режиссером, сидящим в Синематеке в жуткий день показа моего фильма «Человеческая сущность». Все так же, как и тогда. Если не считать «Золотой пальмовой ветви» и двух «Оскаров» в кармане, нескольких разочарований и пары седых волос. Но чем бы все ни закончилось сегодня, 25 августа 1996 года, этот день все равно очень важен: «Мужчины и женщины: инструкция по применению» отдан на суд прессы. Я выбрал кинотеатр «Нормандия» на Елисейских полях. Там мне часто везло. Может, из-за названия. Удача, кажется, и в самом деле мне улыбается. Присутствующие в зале журналисты хохочут во всех смешных местах. В какие-то моменты я почти физически чувствую их напряжение и внимание. Когда в конце начинают идти титры, зал взрывается аплодисментами. Я вздыхаю с облегчением. То, что пресса приняла «Мужчин и женщин», добрый знак для дальнейшей судьбы фильма.

Но счастье мое было недолгим. На следующий же день пресса единодушно разругала меня в пух и прах. Ей-богу, все повторяется. Происходит то же самое, что и с фильмом «Приключение — это приключение». Я поймал критиков с поличным, когда они смеялись. А потом... Правда, на сей раз дело обставлено несколько иначе: о самой картине даже не говорят, а решают один единственный вопрос — надо было снимать Бернара Тапи или нет? Разумеется, следует ответ, что ни в коем случае. После чего от объективности не остается и следа: «Мужчины и женщины: инструкция по применению» — не просто фильм, который может понравиться или нет и о котором можно иметь свое собственное суждение. «Мужчины и женщины» становятся поводом для скандала из-за личности человека, который в нем играет, но которого при этом даже не обсуждают как актера. Меня настиг один из страшнейших бичей нашего времени: политкорректность.

Буря надвигается в венецианской лагуне. Фильм «Мужчины и женщины: инструкция по применению» участвует в фестивале. Он происходит в самом начале сентября, ровно в тот момент, когда картина должна выйти на экраны во Франции. В конечном итоге я взял за правило — ибо воистину нет пророка в своем отечестве, и я менее всего подхожу на эту роль — опробовать свои фильмы за границей, прежде чем они пойдут на родине. Ради того, чтобы запастись силами на будущее. Как мне кажется, в других странах к моей работе подходят с тем минимумом объективности, на который любой деятель кино имеет право рассчитывать. И признают лишь один критерий оценки: достоинства — или недостатки — моих фильмов. Так, например, итальянцам, среди которых Бернар Тапи не разжигает такие страсти, как у нас, картина «Мужчины и женщины» понравилась, и они решили, что именно она будет представлять Францию на Венецианском фестивале. На торжественном вечере после показа фильма мы удостаиваемся бурной овации. На следующий день почти все итальянские критики единодушны в своих похвалах...

Два дня спустя, когда фильм выходит на экраны во Франции, количество распроданных на первые сеансы билетов внушает надежду. Если оно не уменьшится, то «Мужчины и женщины» будут иметь огромный успех. На дворе среда. В четверг я получаю удар в спину. Мы еще не успели уехать из Венеции, как один из моих маститых собратьев, продюсер Мартин Кармиц, считает своим долгом сделать для прессы заявление, откровенно и резко направленное против Лелуша и Тапи. Спекулируя на морали, он высказывает свое возмущение, используя давно известные аргументы: «Сделать кинозвезду из этого прохвоста Тапи! Это неприлично! Лелуш дискредитирует нашу профессию!» и все такое прочее. Кармиц сам только что снял фильм, он мой конкурент, а потому его поведение противоречит законам честного состязания и духу цехового братства. Во всяком случае, мне оно кажется недостойным художника.

Возможно, благодаря тому что средства массовой информации во Франции на все лады обсуждают заявление Мартина Кармица (они ведь страсть до чего это любят), эффект превосходит ожидания даже его самого. Начиная с пятницы, сборы от фильма уменьшаются в два раза. Этот спад столь же стремителен, сколь внезапен. Я надеялся, что, придя на мою комедию, зрители будут смеяться и восхищаться игрой Тапи и таким образом позабудут о своих предрассудках. Я не учел, что люди откажутся пойти смотреть фильм, просто-напросто чтобы «не тратить три франка на этого подонка Тапи». Учитывая размер его долгов, мы вместе с ним решили, что ему не будут платить гонорар (он заведомо был бы арестован его кредиторами), но что он получит проценты с проката. Кто-то из журналистов обмолвился про три франка за вход. И для всех противников Тапи это стало решающим аргументом против него. Именно три франка оправдывают их отказ пойти посмотреть «Мужчин и женщин». И, само собой разумеется, дают им право судить о фильме, не видя его. Меня упрекают еще и в том, что я снимал непрофессионального актера. «Он узурпатор!» — заявляет Ален Делон (которого, замечу кстати, я планировал взять на роль, исполняемую Тапи, если бы тот отказался сниматься или не был... свободен во всех смыслах этого слова). Многие мои собратья хором повторяют это обвинение. Скандал приобретает кошмарные размеры. В некоторых кинотеатрах демонстрацию фильма прерывают, распрыскивая слезоточивый газ из баллончиков. На зрителей, которые отваживаются (и это не преувеличение) пойти смотреть «Мужчин и женщин», нападают в кассах: «Вам не стыдно? Подарить три франка Тапи!»

Наконец тучи рассеялись. Однако буря, поднявшаяся вокруг фильма «Мужчины и женщины: инструкция по применению» была первым случаем, когда я не мог ничего возразить и, что гораздо хуже, когда друзья отвернулись от меня. В этом испытании я потерял своих последних сторонников, тех, кто прежде все еще осмеливался говорить, что любит мои картины. Впервые в жизни я оказался в полной изоляции. Совершенно один.

Окончание следует

Перевод с французского Нины Хотинской

S U M M A R Y

Elena Stishova — Natalya Sirivlya
Nightingales in the 17-th street
Survey of the Symposium in Pittsburg on anti-Americanism in the Soviet and Russian cinema.

Nina Zarkhi
In the direction of Khvan
Moscow-2003.

Dmitry Bykov
Koktebel on-line

Evgeny Gusyatinsky
No trains, no planes
Reviews of Boris Khlebnikov and Alexei Popogrebsky's KOKTEBEL (Russia).

Elena Kutlovskaya
Along the Piterskaya road...

Natalya Sirivlya
There used to walk...
Reviews of Alexei Uchitel's A WALK (Russia).

Sergei Anashkin
The obsessed
Review of Jeong Jun-hwan's SAVE THE GREEN PLANET! (Korea).

Stas Tyrkin
Everything will be all right!
Review of Søren Kragh-Jacobsen's SCAGERRAK (Denmark — Sweden — Gr. Britain).

Anton Dolin
Ballads of a fire-extinguisher
Review of Miguel Hermoso LA LUZ PRODOGIOSA (Spain).

Andrei Plakhov
Stuffed senses
Review of Matteo Garrone's L'IMBALSAMATORE (Italy).

Lev Anninsky
The end of the distance
Mini-reviews of Nikolai Stambula's SPURT and Alexei Uchitel's A WALK (Russia).

Natalya Ryazantseva
My own sexual counter-revolution
Personal notes.

Evgeny Tsymbal
Anguish for the clever
On the work on the script «Spectre of Alexandre Volf» after Gaito Gazdanov and the fate of the protagonist.

Egor Konchalovsky:
«One has to earn this right»
Interview with the filmmaker.

Elena Stishova
Midlife crisis
Sochi-2003.

Oleg Kovalov
A star over the steppe
America in the mirror of the Soviet cinema.

Vadim Agapov
Alice meets Kaligari
Trash cinema and its interpretations.

Károly Makk:
«I am happy in love»
Alexandre Troshin talks to the noted Hungarian filmmaker.

A step from the funny to the great
Remembrance of Leonid Gaidai.

Pavel Finn, Konstantin Lopushansky
Remembrance of Plotnikov Ignat
A script.

Claude Lelouch
with participation of Jean-Philippe Chatrier
Itinéraire d`un enfant très gâté
Chapters from the book by the French filmmaker.

€29882

28 НОЯ 2003

Поправка

Журнал приносит свои извинения господину А.Бадаляну за неверную запись его слов в материале «Кинотеатры возродят наше кино», опубликованном в №8 за этот год. Реальная — иная — точка зрения автора будет представлена в одном из ближайших номеров.

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ, Служба кинематографии, Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 30.09.03. Подп. к печати 17.10.03
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,76
Заказ 369. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2003

«Прогулка»

Режиссер Алексей Учитель

о фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Д.БЫКОВА, Л.ДОНЕЦ, Е.КУТЛОВСКОЙ, С.ЛАВРЕНТЬЕВА, Т.МОСКВИНОЙ, А.ОСЛОНА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, А.ХРАМЧИХИНА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

ТВ: «Новый информационный порядок». «Круглый стол» «Информация к развлечению» с участием Леонида Парфенова, Владимира Познера, Эдуарда Сагалаева и других

Критика как пиар

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«БАБУСЯ» Лидии Бобровой
«СТАРУХИ» Геннадия Сидорова
«ПРАВДА О ЩЕЛПАХ» Алексея Мурадова
«ТРИО» Александра Прошкина
«ТИШЕ!» Виктора Косаковского
«ПАССАЖИРЫ МИНУВШЕГО СТОЛЕТИЯ» Виктора Олендера
«ВЕЧНЫЙ КРЕСТ» Юрия Терещенко

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ВИКТОРИЯ ТОЛСТОГАНОВА
АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Владивосток-2003: кино тихоокеанского региона
Сан-Себастьян-2003

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

АЛЕКСАНДР АТАНЕСЯН
АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ
КВЕНТИН ТАРАНТИНО
КЕН ЛОУЧ

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Российские режиссеры о неореализме
Дневник Георгия Буркова

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Клод Лелуш. БАЛОВЕНЬ СУДЬБЫ
Норман Мейлер. МЭРИЛИН. БИОГРАФИЯ

2003